UNIVERSITE DE NICE SOPHIA ANTIPOLIS ECOLE DOCTORALE LETTRES, SCIENCES HUMAINES, ET SOCIALES, SCIENCES DE L'INFORMATION ET DE LA COMMUNICATION LABORATOIRE I3M

L'ART CONTEMPORAIN AFRICAIN : ENJEUX ET PERSPECTIVES FACE A L'EMERGENCE DU MARCHÉ DE L'ART GLOBALISÉ.

Thèse pour l'obtention d'un doctorat en Sciences de l'information et de la communication

Reine Bassene
Le 18/01/13

Sous la direction de **Monsieur Norbert Hillaire**, professeur des universités, co-directeur du laboratoire I3M, Université de Nice, Sophia Antipolis.

Jury : **Monsieur Michel Durampart**, Professeur des Universités, Université du Sud Toulon Var

Monsieur Jacques Ibanez-Bueno, Professeur des Universités, Université de Savoie, IAE, Savoie Mont Blanc.

Madame Silvia Paggi, Professeur des Universités, Université de Nice, Sophia Antipolis

Monsieur Nicolas Pelissier, Maître de conférence (HDR), Université de Nice Sophia Antipolis.

Monsieur Yann Toma, Professeur des Universités, Paris 1, Panthéon-Sorbonne.

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer ma gratitude, d'abord et avant tout au Professeur Norbert Hillaire pour sa patience, ses conseils éclairés, son influence et sa disponibilité. Il a su être présent durant les étapes décisives de cette thèse et me donner les bonnes orientations sur le plan académique mais aussi professionnel depuis mon année de Master. Il m'a transmis le goût de la réflexion et m'a poussée vers un univers que je ne connaissais pas ; celui de l'art. Pour tout cela, je le remercie chaleureusement.

Je remercie tous les membres du laboratoire I3M pour leurs conseils et pour le dynamisme du personnel enseignant qui ne ménage aucun effort pour permettre aux étudiants d'évoluer dans le bon sens.

D'un point de vue plus personnel, je souhaite d'abord remercier ma mère sans qui cette aventure aurait été impossible. Je remercie mon père qui par son parcours m'a donné de grandes leçons de vie.

Je remercie ma famille pour son soutien ; mes frères, Thierry, Jean-Daniel, Maïrang… Pour leur soutien moral et pour leurs conseils, je remercie Sibylle, Silaï, Serge et Awaï.

Je remercie les familles Bodian, Mercier, Becker, Tendeng, Legendre, Bassène, Tamba, Atchadé, Sagna, Barboza, Tine, Preira, mes oncles et tantes du Sénégal et de la France, Madame Andrée-Marie Diagne, qui m'ont soutenue sans jamais me demander de retour.

Je remercie mes amis Virginie Bassène, Isidore Diouf, Henriette Sambou, Béatrice Gueye, Aminata Diouf, Fréderic Sagna, Sonia Agbo, Raoul Fonséca, Egermann Kassi, pour leur soutien moral et les bons moments passés en leur compagnie.

Je remercie infiniment M. Ousseynou Wade, secrétaire général de la biennale de Dakar, M. Mamoune Faye et toute l'équipe de la biennale de Dakar. Merci pour leur grande disponibilité et pour leur aide et leur soutien.

Je souhaite également remercier toute l'équipe de la fondation Blachère qui m'a accueillie et beaucoup aidée dans mes recherches. A Jean-Paul Blachère, Stéphanie Hugues, Claude et Catherine Agnel, Pierre Jaccaud et Cécile Doumas, je dis mille mercis !

J'exprime toute ma gratitude à la communauté des artistes ; ils m'ont accordé de leur précieux temps, pour certains à plusieurs reprises. Je tiens particulièrement à remercier M. Ndary Lo qui toujours dans un élan altruiste, a su me conseiller et m'orienter vers d'autres artistes ou professionnels de l'art. Merci à Victor Mutelekesha, Nu Barreto, Soly Cissé, Douts, Guy Wouété, Samba Fall… Je remercie également M. Raphael Chikukwa, directeur de la galerie nationale d'Harare pour son soutien sans faille, pour ses conseils et le temps qu'il m'accorde régulièrement.

À ma mère,
À la mémoire de mon père Marcel, de Claudine et de Daniel Mercier,

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS **3**
TABLE DES ILLUSTRATIONS **12**
ABBREVIATIONS **13**
I. INTRODUCTION GÉNÉRALE **15**
PROBLEMATIQUE **18**
CONTEXTE DE LA RECHERCHE : 18
L'intérêt du travail de recherche *19*
JUSTIFICATION SCIENTIFIQUE 20
OBJECTIFS ET MOTIVATIONS SCIENTIFIQUES 21
INTERET DU SUJET 22
HYPOTHESES 23
II. DÉMARCHE MÉTHODOLOGIQUE **28**
LE PARADIGME CONSTRUCTIVISTE 28
Méthodologie de recherche *30*
L'APPROCHE SYSTEMIQUE 32
CHOIX EPISTEMOLOGIQUE ET METHODOLOGIQUE 33
RECUEIL DES DONNEES 34
REVUE BIBLIOGRAPHIQUE 35
L'apport des SIC *35*
L'apport des autres disciplines *35*
III. CHOIX DE L'ORIENTATION THEORIQUE DANS LE CHAMP DES SIC ET DES AUTRES DISCIPLINES **37**
APPORTS THEORIQUES SUR LA NOTION DE MONDIALISATION 37
DEFINITIONS ET APPROCHES DES CONCEPTS DE CULTURE ET DE MONDIALISATION 38
Une mondialisation culturelle *38*
La culture dans la mondialisation : approches des sciences humaines et sociales *38*
L'approche anthropologique *39*
L'anthropologie française *40*
L'anthropologie britannique *42*
L'anthropologie culturelle américaine *43*
L'école « culture et personnalité » *43*

La notion de culture dans l'école postcoloniale *45*

Les cultural studies *50*

VERS UNE REDEFINITION DE LA NOTION D'IDENTITE FACE AUX ENJEUX DE LA MONDIALISATION. 53

Approche anthropologique, psychologique et sociologique. *53*

Genèse et objet d'étude en sciences humaines. *54*

Identité et mondialisation : vers une montée en puissance et une affirmation des processus d'identification. *59*

Analyse et mise en relation avec l'identité culturelle, la diaspora et le territoire. *63*

Identité culturelle et identification *64*

L'identification comme mode d'expression de l'ethnicité *65*

Mondialisation et identité culturelle : quelle perspective face à un monde qui s'uniformise? *67*

DIASPORA ET IDENTITE CULTURELLE. 68

DIASPORA ET HYBRIDITE: UNE AUTRE MANIERE DE REVENDIQUER SON IDENTITE 74

Revendication d'une identité noire ; le panafricanisme *75*

Les nouvelles diasporas africaines: Emergence de nouvelles identités postcoloniales *77*

L'hybridité des communautés et des diasporas postcoloniales *80*

La mondialisation, le territoire, le lieu ? *87*

Modernité et colonisation: quelles conséquences pour les cultures locales. *88*

Modernité et postcolonialisme en Afrique *90*

Le panafricanisme, mouvement qui vise l'unité du peuple noir *93*

L'AFRIQUE CONTEMPORAINE FACE A DE NOUVEAUX ENJEUX : LA GLOBALISATION 93

Les TIC et la fracture scientifique un autre défi face à la globalisation pour l'Afrique ... *95*

Globalisation et migrations en Afrique *101*

Quelle situation pour les migrations sud/nord aujourd'hui? *103*

PARTIE 1 : LES EXPRESSIONS ARTISTIQUES DU CONTINENT AFRICAIN AVANT LA PERIODE MODERNE 106

CHAPITRE 1 : L'ART PARIETAL PREMICES D'UNE EXPRESSION ARTISTIQUE SUR LE CONTINENT AFRICAIN 108

1.1. L'art rupestre en Afrique : repères historiques *108*

1.2. Les gravures rupestres du Sahara *110*

1.3. Les peintures rupestres *111*

CHAPITRE 2 : ANTHROPOLOGIE DES ARTS DE L'AFRIQUE NOIRE 113

2.1 L'art traditionnel : repères géographiques et esthétiques *113*

2.1.1 Quels arts en Afrique : Une approche esthétique différente de l'approche Occidentale? *113*

2.1.2 La diversité des arts africains : typologie *116*
2.2 Les arts de l'Afrique noire : classification ethnique *118*
2.2.1 Les arts des anciennes civilisations du Sahel (Les peuples du Mandé) *119*
2.2.2 Les (autres) ethnies du delta du Niger *120*
2.2.3 Les habitants du Burkina Faso *121*
2.2.4 Les civilisations forestières de l'Atlantique *122*
2.2.5 Les arts de la cité de Benin *126*
2.2.6 L'art Nok *127*
2.2.7 L'art du royaume du Dahomey *130*
2.2.8 Les arts du Grassland *132*
2.2.9 Les arts du Congo *134*
2.3 DEBAT AUTOUR DE L'EXISTENCE D'UNE ESTHETIQUE AFRICAINE 138
2.4 EXISTE-T-IL UNE ESTHETIQUE AFRICAINE? 139
CHAPITRE 3 : L'ART AFRICAIN ET EUROPE, UNE NOUVELLE LECTURE ESTHETIQUE DE L'ŒUVRE D'ART 142
3.1 DES CABINETS DE CURIOSITE AUX PREMIERS MUSEES D'ART PRIMITIFS 143
3.2 LES MUSEES D'HISTOIRE NATURELLE EN EUROPE 145
3.3 LES MISSIONS D'EXPEDITIONS SCIENTIFIQUES 145
3.4 PRIMITIVISME ET ART MODERNE 146
3.4.1 Le primitivisme en France *146*
3.4.2 L'expressionisme allemand et le primitivisme *147*
3.4.3 Le Fauvisme *148*
3.4.4 Le cubisme et l'art africain *150*
CHAPITRE 4 : L'ART COLONIAL : LA PENETRATION DES TECHNIQUES OCCIDENTALES EN AFRIQUE 153
4.1 L'ART MODERNE EN AFRIQUE, LES ECOLES, L'ART POPULAIRE 154
4.1.1. Les centres de formation *154*
4.1.1.1 L'école d'Oshogbo au Nigeria *155*
4.1.1.2. Le Roke's drift art center en Afrique du sud *156*
4.1.1.3 Franck MC Ewen et l'école de Shona au Zimbabwe *156*
4.1.1.4 L'école de Dakar *157*
PARTIE 2 : L'ART CONTEMPORAIN AFRICAIN DANS LE MAELSTROM DE LA MONDIALISATION : EFFETS ET CONSEQUENCES DE L'OUVERTURE DU MARCHE ARTISTIQUE 160
CHAPITRE 1 : PLACE DE L'ART CONTEMPORAIN AFRICAIN AU SEIN DU MONDE DE L'ART 162
1.1 Authenticité versus Contemporanéité ? *162*
1.2 Yinka Shonibare : la question de l'hybridité et de l'ambigüité de l'identité *166*
1.3 Frédéric Bruly Bouabré : une autre manière de représenter son hybridité *168*
CHAPITRE 2 : L'ART AFRICAIN CONTEMPORAIN ET SA PERCEPTION DANS LA PERIODE

POSTCOLONIALE : INSTITUTIONS, MANIFESTATIONS, ENGAGEMENTS. 170
2.1 Institutions et manifestations 170
2.1.1 La contemporary african art collection de Jean Pigozzi : Une approche proche de l'exotisme..... 170
2.1.2 « Primitivism in 20th century art » : une exposition pour retracer l'histoire du primitivisme.....172
2.1.3 Les « Magiciens de la terre » une ouverture vers les arts « hybrides » 174
CHAPITRE 3 : UN SEUL MARCHE POUR DES ARTISTES DU MONDE ENTIER : LES MANIFESTATIONS DE PROMOTION ET DE DIFFUSION DE L'ART CONTEMPORAIN AFRICAIN AU SEIN DU CONTINENT AFRICAIN..... 178
3.1 Les Rencontres africaines de la photographie de Bamako..... 178
3.1.1 Les « Rencontres » au fil des éditions..... 178
3.1.2 Retombées médiatiques pour les artistes : Malick Sidibé 184
3.1.3 Retombées médiatiques pour les artistes : Mohamed Camara.....186
3.1.4 Rôle des institutions en charge des « Rencontres de la photographie africaine »..... 187
3.1.5 La photographie africaine état des lieux de la réflexion.....188
3.2 La biennale d'art africain contemporain de Dakar, Dak'art 193
3.2.1 La biennale de Dakar : conception d'un événement panafricain 193
3.2.2 La biennale au fil des éditions 196
CHAPITRE 4 : CRITIQUE D'ART ET ESTHETIQUE EN AFRIQUE : POSITIONNEMENTS AUTOUR D'UN DEBAT EN AFRIQUE POSTCOLONIALE 213
4.1 Contribution du critique d'art Iba Ndiaye Djadji..... 213
4.2 Que penser de l'orientation esthétique des artistes africains ?..... 215
4.3 Le cas du Nigeria : les trois âges de l'art moderne et contemporain..... 216
4.3.1 Les orientations esthétiques et idéologiques de l'art au Nigeria postindépendances..... 219
4.3.2 La politique culturelle nigériane 221
PARTIE 3: L'ART CONTEMPORAIN AFRICAIN : ENJEUX, PERSPECTIVES AU SEIN DU MARCHE GLOBALISE 224
CHAPITRE 1 : QUEL MARCHE DE L'ART POUR L'AFRIQUE ; QUELLE PLACE POUR LES TIC ? UN MARCHE OU UNE VISIBILITE ?..... 224
1.1 Les différents acteurs du marché :..... 224
1.1.1 Les galeristes :..... 225
1.1.2 Les foires et salons : 225
1.1.3 Les collectionneurs :..... 225
1.1.4 Les maisons de vente : 225
1.2 De quel marché parlons-nous ?..... 225
1.2.1 L'Afrique dans le marché globalisé 227
1.2.2 Place de l'Afrique et de ses artistes sur le marché de l'art 231
1.2.3 L'art africain contemporain dans les maisons de vente.....234
1.2.4 L'art contemporain africain dans les biennales.....234

1.2.5 L'art contemporain africain dans les foires 236
1.3 Des dynamiques au sud ? 238

CHAPITRE 2 : L'INDISPENSABLE REVISION DES MODES DE CREATION ET DE DIFFUSION DE L' ART CONTEMPORAIN AFRICAIN CONDITIONNEE PAR L'EMERGENCE DES TIC. 244

2.0 Cas d'application : les tic dans la promotion de l'art contemporain africain :

Fondation Blachère pour la promotion et la diffusion de l'art contemporain africain ... 244

2.1 Une approche pragmatique et informationnelle 244

2.2 Lien entre Information, communication et ntelligence économique 245

2.3 Rôle et enjeux de l'information 246

2.3.1 La Veille 246
2.3.2 La mise en place d'une action de collecte d'information 248
2.3.3 La veille et ses apports dans une institution culturelle 251
2.3.4 Un environnement favorable à la collecte de données et à la diffusion de connaissances : Quel environnement pour la Fondation ? 253
2.4 Forces et faiblesses de la Fondation Blachère 259

2.5 Opportunités et Menaces pour la Fondation 260

2.6 Quelle stratégie pour la Fondation ? 261

2.6.1 Plan d'action 262
2.6.2 Quels besoins en Information ? 262
2.6.3 Réalisations au sein de la fondation 263
2.6.4Les principales phases d'une gestion de projet informatique 263
2.6.5 Projet d'une base de données des collections de la Fondation 266
2.6.6 Projet de refonte du site de la Fondation 272
2.6.7 Projet de mise en place d'un dispositif de veille automatisé. 275

CHAPITRE 3 : ENJEUX ET PERSPECTIVES DE L'ART CONTEMPORAIN AFRICAIN FACE À L'EMERGENCE DU MARCHÉ GLOBALISÉ 281

3.1 Enjeux 281

3.1.1 Place des artistes contemporains dans le marché de l'art 281
3.1.2 La question du patrimoine pour les générations futures 285
3.1.3 La question de la formation des artistes en Afrique 286
3.1.4 Esthétique postcoloniale et Critique d'art 288
3.2 Perspectives 290

3.2.1 Perspectives : Place de l'art numérique dans l'art contemporain africain ... 290
3.2.2 Ce que l'œil voit 292
3.2.3 Initiatives africaines 293
3.2.4 Perspectives pour les industries culturelles 298
3.2.5 Marché déterritorialisé, dématérialisé? 299

CONCLUSION GENERALE **305**

BIBLIOGRAPHIE **310**

ANNEXES **330**

INTERVIEW DE NGONE FALL REALISEE PAR LAGAZETTE.SN 331
ENTRETIEN AVEC NDARY LO, ... 335
ENTRETIEN MANUEL (NU) BARRETO 342
ENTRETIEN GUY WOUETE (PARTIE1) 345
ENTRETIEN GUY WOUETE (PARTIE 2) 347
ENTRETIEN SOLY CISSE 351
ENTRETIEN HENRI SAGNA 354
ENTRETIEN PIERRE JACCAUD, DIRECTEUR ARTISTIQUE FONDATION BLACHERE 355
RESULTATS DU QUESTIONNAIRE 358
EXEMPLE D'ENCHERES :GAIA 2009..... 361
RESUME..... 378

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1 : http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Nok-map.png 128
Figure 2: Rapport Artprice - Tendances du marché de l'art 2011. p 4. 228
Figure 3 source : Le marché de l'art contemporain 2010/2011. Rapport annuel. Artprice, p 46 229
Figure 4 source : Le marché de l'art contemporain 2010/2011. Rapport annuel. Artprice, p 21 230
Figure 5 : source : Le marché de l'art contemporain 2010/2011. Rapport annuel. Artprice, p 25. 231
Figure 6 : source : Le marché de l'art contemporain 2010/2011. Rapport annuel. Artprice, p 22. 231
Figure 7 : source Jeune Afrique http://www.jeuneafrique.com/Article/ARTJAJA2601p128-130.xml0/ 232
Figure 8: source Le marché de l'art contemporain 2010/2011 Artprice pp 62-71.....233
Figure 9 : Processus de gestion de l'information dans les entreprises 247
Figure 10 : Cycle de veille 249
Figure 11 : Nombre de fondations d'entreprises créées par rapport au chiffre d'affaires des fondateurs (ou groupe de fondateurs).....256
Figure 12 : Domaines d'action des fondations d'entreprises crées en 2004 et 2007 257
Figure 13 : Capture d'écran du fichier d'inventaire d'une des collections 267
Figure 14 : Planning global du projet « Base de données des collections de la Fondation » 269
Figure 15 : Interface de consultation de la base de données 271
Figure 16 : Interface de saisie de la base de données 271
Figure 17 - Planning global du projet « Refonte du site de la Fondation » 274

ABBREVIATIONS

ACP : Afrique/Caraïbe/Pacifique

ADEME : Agence de l'environnement et de la maîtrise de l'énergie

AEF : Afrique équatoriale française

AFNOR : Agence française de normalisation

AMOE : Assistant maître d'œuvre

BCEAO : Banque centrale des états de l'Afrique de l'Ouest

AOF : Afrique occidentale française

CAAC : Contemporary african art collection

CCA Lagos : Centre for contemporary art, Lagos

CFA : communauté financière africaine

CIGREF : Club informatique des grandes entreprises françaises

CCCS : Centre for contemporary cultural studies

CMS: Content Management system

CNN: Cable News Network

CRDI : Centre de recherche pour le développement international

CNUCED : Conférence des nations unies sur le commerce et le développement

CNRS : Centre national de la recherche scientifique

EPI : équipement de protection individuelle

EPCS : établissement public de coopération scientifique

EPCSCP : établissement public à caractère scientifique, culturel et professionnel

EUNIC : European Union National Institutes for Culture

FESMAN : Festival mondial des arts nègres

FESPACO : Festival panafricain du cinéma et de la télévision de Ouagadougou

FESTAC: Festival of arts and culture

FNS : Fond de solidarité Numérique

FMI : Fond monétaire international

GATT: General Agreement on Tariffs and Trade

ICOMOS : Conseil International des monuments et des sites

INTD : Institut national des techniques de la documentation

IVAM : Institut valencien d'art moderne

IDE : Investissement direct étranger

LED : Lampe à diode électroluminescente

LTCM : Long term capital management

MOA : Maître d'ouvrage

MOE : Maître d'œuvre

MTV : Music Televison

NEPAD : Nouveau partenariat pour le développement de l'Afrique

NTIC : Nouvelles technologies de l'information et de la communication

OCDE : Organisation de Coopération et de Développement Économiques

OMDAC : organisation martiniquaise pour

le développement des arts et de la culture

ONU : Organisation des nations unies

ONUDI : Organisation des nations unies pour le développement industriel

PACA : (Région) Provences Alpes Côte d'Azur

PAO : Programmation assistée par ordinateur

PDG : Président directeur général

PIB : Produit intérieur brut

PME : Petites et moyennes entreprises

PNB : Produit national brut

PNUD : Programme des Nations Unies pour le développement

RAN : Réseau arts numériques

R&D : Recherche et développement

RSS : Really simple syndication

SAS : société par actions simplifiées

SIC : Sciences de l'information et de la communication

SIMCA : Société Industrielle de Mécanique et Carrosserie Automobile

TIC : Technologies de l'information et de la communication

UCAD : Université Cheikh Anta Diop (de Dakar)

UPAT : Union panafricaine des télécommunications

UEMOA : Union économique et monétaire ouest-africaine

UNESCO : United Nation educational scientific and cultural organization

UNIA : Universal Negro Improvement association and African communities league

I. INTRODUCTION GÉNÉRALE

« *By and large, they picked oil on canvas as their medium, and they applied representational, relatively conservative western styles to African subjects* ». Susan Vogel.

« *Dans le paysage de l'art global, l'art contemporain africain, ce syntagme figé, constitue une espèce en voie d'apparition*[1] ».

L'art contemporain africain s'offre au monde ! Par un cheminement long et chaotique, il a su peu à peu pénétrer, à travers de grands évènements artistiques, le système occidental de l'art. Ce n'est pas une première, en effet, depuis environ cinq siècles, il existe une sorte de mouvement ; un va-et-vient, une communication entre l'art africain et l'Occident. Au fil de l'histoire, il y eut des influences entre les deux continents africain et occidental à travers la colonisation, pendant l'époque moderne. Durant cette longue période, les perceptions esthétiques se sont mutuellement enrichies de la vision de « l'autre ». Des formes plastiques, des concepts, des visions se sont enchevêtrés pour faire apparaître une esthétique plastique africaine contemporaine dont on ne peut nier aujourd'hui les influences tant elles sont évidentes. L'art contemporain africain naît dans un environnement où la division entre authenticité et modernité perdurent. Certains *curators* adoptent dans les œuvres africaines une authenticité, une preuve de l'altérité dans les conceptions artistiques et d'autres *curators* recherchent des positionnements artistiques qui s'intègrent dans le marché de l'art sans tenir compte des influences ethniques ou ethnologiques. Ils veulent voir en l'œuvre des influences esthétiques, plutôt que l'expression d'une quelconque aire géographique ou ethnique. La pénétration du marché, par les artistes contemporains africains, reste difficile du fait de leur origine ; en effet vivant pour la plupart dans des « périphéries », ils sont souvent obligés de se déplacer vers les « centres » d'impulsion pour participer à l'aventure artistique même si depuis une vingtaine d'années celle-ci rentre progressivement dans un processus de globalisation. La mondialisation ou globalisation suscite de nouveaux paradigmes que les artistes intègrent aujourd'hui quelle que soit leur origine. Le déplacement des centres d'impulsion vers les périphéries, les déplacements de population, l'émergence des études postcoloniales et le développement des technologies de l'information et de la communication entrainent une lecture différente des notions d'altérité et de modernité dans le monde. Les études postcoloniales sont aujourd'hui très ancrées dans le discours des *curators* d'origine africaine qui comme Okwui Enwezor ou Simon Njami, refusent de considérer la démarche des artistes africains comme mystique ou naïve. La mondialisation crée également de nouveaux enjeux au niveau du marché qui s'est élargi, depuis la chute du mur de Berlin et l'essor économique de l'est asiatique. De nouvelles places de marché se sont ouvertes avec l'espoir pour les artistes du continent africain de pouvoir étendre leur champ d'exploration.

Ces nouveaux phénomènes, notamment le marché global, introduisent ils une uniformisation culturelle où les artistes contemporains africains, seront dans un processus de repli identitaire ? La question mérite d'être posée si nous souhaitons connaître et comprendre les enjeux qui se profilent, face à l'émergence du marché globalisé.

---

[1] AMSELLE, J.L., *Africa remix géopolitique de l'art contemporain africain*, *Art Press Magazine* numéro 312. 01/05/05. p 22.

On observe aujourd'hui une mutation majeure dans le domaine de l'art. En effet, les périphéries aimantent les centres donnant ainsi naissance à d'autres « petits centres ». Cela implique de nouveaux enjeux relatifs à la question du marché qui de fait se relocalise et crée ainsi des marchés locaux qui offrent aux artistes un nouveau public et de nouvelles perspectives. Ces nouveaux enjeux et les perspectives qu'ils sont susceptibles d'offrir, aujourd'hui, se dessinent sous le regard des *curators* qui s'appuient sur des études postcoloniales, avec des auteurs comme Edward Saïd, Homi K. Bhabha, Gaytari Spivak et des auteurs français de la *French Theory* comme Gilles Deleuze, Jaques Derrida, Michel Foucault, Félix Guattari, Jean Baudrillard, etc. qui ont fortement contribué à l'apparition des *postcoloniales studies*.

Nos différents terrains de recherche nous ont montré l'importance de la mise en place de dispositifs permettant l'utilisation des techniques de l'information et de la communication pour des enjeux d'influence (en termes d'usages). Les TIC deviennent un véritable outil de travail et un médium pour les artistes. Ces technologies, de plus en plus utilisées par les populations en général et les artistes en particulier, nécessitent la mise en place de diverses infrastructures qui font souvent défaut. Or le tournant du numérique est inévitable dans l'art contemporain. Pour affirmer cale, nous nous réferons aux propos d'Hortense Volle qui reprend les réflexions du critique sénégalais Iba Ndiaye Djadji et affirme :

> « *Internet dans ce qu'il est le réseau des réseaux pour développer le* dialogue audiovisuel *à une dimension planétaire semble ainsi paradoxalement être fait pour cette culture nègre friande d'images fortes, et d'échanges visuels. Et les artistes africains ont là une opportunité pour offrir une production riche du caractère altruiste de l'art africain, forte de sa variété plastique. Pourvu qu'ils fassent l'effort* d'être africains *et* hommes de leur temps. *Car, en offrant des possibilités de dialogue avec une humanité sans frontières, en utilisant le numérique pour bousculer les horizons de l'imaginaire et du possible, Internet est une opportunité de jouvence pour l'Afrique artistique*[2] ».

Internet et les nouvelles technologies semblent donc avoir un rôle à jouer sur la production artistique africaine et l'enjeu pour le continent est, peut-être, de pouvoir intégrer les artistes africains dans cette dynamique. Dans le cadre de leur promotion, les artistes africains ont également de plus en plus accès aux biennales et à des expositions collectives dans des rencontres internationales qui constituent pour eux un tremplin vers le marché de l'art. Bien que les artistes africains y accèdent maintenant, on pourrait se demander si cette visibilité entraîne un réel accès au marché de l'art. Les mutations engendrées dans le domaine de l'art contemporain africain sont pour une grande part, la résultante de discours établis par les *curators* et les galeristes. Ces éclairages permettent de mieux comprendre les artistes, leurs démarches et leurs positionnements idéologiques et esthétiques. En effet, le début des années 1990 a vu émerger des expositions internationales qui offraient une vision que les *curators africains*, vivant sur le continent européen ou américain, considéraient comme ethnographique parfois exotique. Pour pallier ce qu'ils considéraient comme étant une erreur, ils commencèrent à mettre en place des expositions justifiées par des théories dites « postcolonialistes ». Cette prise de position favorisa l'apparition d'un autre type d'artiste, plus proche dans sa conception et dans sa démarche, de l'artiste occidental. Leur action permit également aux collectionneurs de structurer leur réflexion et aux artistes d'être parfois mieux

[2] NDIAYE I.D. « Mutations disciplinairs dans les arts et les nouveaux champs de créaivité : le cas des arts africains », actes du colloque de l'ISEA, 2000.

perçus ou intégrés dans des circuits auprès desquels leur engagement esthétique trouvait désormais un écho.

On peut observer de nos jours que les institutions en faveur de la promotion de l'art contemporain africain se diversifient sur le continent. Les années 1990 avaient vu émerger la biennale de l'art contemporain africain de Dakar, les Rencontres africaines de la photographie de Bamako et celle de Johannesburg, mais aussi, un peu plus tard, les triennales de Douala et Maputo. Elles faisaient suite aux manifestations identitaires des années 1960-1970, période durant laquelle les pays africains eurent la volonté d'affirmer leur culture à travers leurs arts. C'est ainsi que naquirent le Festival mondial des arts nègres (FESMAN) en 1966 à Dakar et le Festival des Arts et de la Culture du Monde Noir (FESTAC) en 1977 à Lagos. Comme nous l'explique Cédric Vincent, les festivals jouent un rôle important en Afrique du fait du manque de structures et de dispositifs susceptibles d'accueillir les artistes africains durant l'année mais aussi de leur assurer une visibilité et un marché. Il affirme en parlant des festivals :

> « *Leur rôle demeure sous-estimé, souvent cantonné à la seule fonction d'exposition, de concerts ou de spectacles. C'est oublier que dans un espace artistique à l'échelle de l'Afrique où il n'y a pas de monde de l'art constitué (à l'exception de l'Afrique du Sud et peut-être de l'Egypte), les festivals jouent un rôle important dans les constructions de scène artistiques et génèrent une attente et un espoir très fort chez les artistes. C'est pour eux un support essentiel pour dé-provincialiser leur scène et structurer leur profession, au point qu'ils en sont souvent les initiateurs*[3] ».

Durant les années 2000, des institutions participant au développement et à la promotion de l'art contemporain africain virent le jour, comme la Fondation Zinsou qui ouvrit ses portes en 2005, le *Centre for Contemporary Arts* qui fut inauguré à Lagos en 2007 et de nombreuses autres institutions qui participent aujourd'hui à la diffusion et à la valorisation du travail des artistes sur le continent africain. Nous tenterons d'analyser dans ce travail, les nouvelles mutations et initiatives qui surgissent dans le monde de l'art contemporain africain pour en comprendre les enjeux et en dégager les perspectives.

[3] VINCENT, C., « Ils construisent pour le futur… », in Festivals et biennales d'Afique : machine ou utopie ?, Africultures numéro73, p 12.

PROBLEMATIQUE

La nouvelle ère, celle du numérique, a entrainé dans le monde de l'art des bouleversements dont nous ne connaissons pas encore tous les enjeux et toutes les conséquences. Après avoir vécu le choc de la mondialisation, voici que se profilent de nouveaux enjeux ; ceux du numérique. Dans le cas de l'art contemporain africain, les problématiques sont plus difficiles à évaluer dans la mesure où les éléments à analyser nécessitent des variables supplémentaires. En effet, depuis quelques années maintenant, les études postcoloniales suggèrent de « lire l'Afrique » d'une autre manière. L'héritage de l'art traditionnel, de l'art dit primitif, de l'art colonial puis de l'art moderne se retrouve de nos jours réévalué jusque dans ses concepts. La place de la culture et de l'identité de l'individu, sa manière d'interagir avec son groupe d'appartenance, la manière dont son altérité est vécue etc. sont des pistes d'investigation pour comprendre les enjeux et les perspectives qui s'offrent à l'art contemporain africain. La diversité des formes artistiques qui existent sur le continent depuis la nuit des temps, les phénomènes de migration, et de compréhension du monde sont autant d'éléments que l'on retrouve dorénavant sur la toile des artistes contemporains africains. Les discours esthétiques, politiques, sociaux, sociétaux, les nouveaux usages des technologies de l'information et de la communication, font partie des éléments qui aujourd'hui constituent les composants de nouveaux paradigmes en jeu dans l'art contemporain africain.

Au-delà de ce contexte mouvant et des adaptations qui ont dû être faites par le monde de l'art contemporain africain, pour pouvoir s'affirmer et se faire une place au sein du marché de l'art globalisé, la question de la place des centres d'impulsion artistique mérite d'être posée. Si nous sommes actuellement dans un environnement favorable à l'émergence des artistes qui jusqu'alors ne faisaient pas partie du marché de l'art, nous devons, dans un réflexe d'anticipation, connaître, au vu de la situation actuelle, les enjeux qui se profilent pour l'art contemporain africain sur le continent et en dehors, mais aussi, les perspectives qui se dessinent par rapport à son environnement. Il s'agira, dans le cadre de notre exploration, d'analyser l'apparition de la scène artistique africaine dans le contexte postcolonial de la mondialisation et face au développement des technologies de l'information et de la communication (TIC).

CONTEXTE DE LA RECHERCHE :

Il faut dans un premier temps, comprendre l'environnement dans lequel vivent les artistes africains pour mieux cerner les problématiques qui les concernent. Partant de ce constat, nous pouvons saisir l'étendue du contexte dans lequel évoluent les artistes, mais aussi celle de la notion de lieu qui, de nos jours s'élargit et prend une grande importance du fait du déplacement des populations. Nous considérons également l'importance de la culture qui est, en quelque sorte, ce qui dans le milieu est dû à l'homme. Toutes ces observations doivent être analysées dans le cadre de la mondialisation, car celle-ci constitue l'un des facteurs essentiels des transformations que le monde a subies, et qui engendre des mutations qui sont le fruit de nombreuses recherches, notamment dans le champ des SIC et plus largement dans celui des Sciences humaines et sociales.

Il est vrai que l'on considère souvent, comme le rappelle Yves Winkin, la communication comme étant l'échange d'informations entre deux personnes ou la

transmission de messages par les médias. Mais il est important de comprendre la communication comme étant « *l'ensemble des actes qui au jour le jour, mettent en œuvre les « « structures » » qui fondent une société, c'est-à-dire, sa culture. L'ensemble des actualisations de la culture dans les mille et un gestes de la vie quotidienne constitue la « « communication* [4] ». Cette thèse permet de mieux comprendre l'intérêt de notre travail de recherche que nous pouvons alors placer au cœur de l'actualité, compte tenu des mutations survenues depuis la fin du XXe siècle et qui ont entraîné une évolution du marché de l'art et de la place de l'artiste africain en son sein. Celui-ci est devenu au fil du temps un « artiste africain et contemporain ». Nous faisons le constat suivant : l'artiste africain du XXe siècle évolue dans un environnement inédit. Il est, au gré des mutations et des évènements, déterritorialisé, multiculturel[5] enserré dans des frontières qui ne cessent aujourd'hui de se déplacer et qui font de lui un être hybride dont l'identité se révèle et difficile à définir. En effet, la modernité a engendré un être nouveau qui a traversé l'époque coloniale, la décolonisation et la post colonisation.

Depuis quelques années maintenant, les artistes africains ont gagné une certaine reconnaissance dans le monde de l'art international. Cela ne veut pas dire que leur présence soit incontournable. On constate néanmoins que l'intérêt grandit pour les habitants des zones que l'on qualifie de « périphériques » et qui constituent, de temps en temps, de petits centres à travers lesquels l'expression artistique se démocratise et génère un nouveau public chez qui l'artiste prend une place différente. Les artistes africains depuis quelques années sont présents dans les grandes expositions internationales au même titre que leurs homologues occidentaux. Ceci est un fait, la question est de savoir si leur présence dans les biennales et autres manifestations entraine leur présence au sein du marché globalisé de l'art. L'établissement d'un lien de cause à effet n'est pas évident. De ce fait, l'idée de répertorier les variables agissant au sein des interconnexions engendrées par les mutations de l'environnement de l'art contemporain africain est importante.

L'intérêt du travail de recherche

L'objet de notre recherche est l'analyse des mutations créées, la communication interculturelle fondée sur les nouveaux modes de communication et les nouvelles formes d'interactions engendrées par les technologies de l'information et de la communication mais aussi par l'approche postcoloniale. Comment peut-on aujourd'hui analyser les questions soulevés par les problèmes diffusion et de la réception de l'art contemporain africain dans un marché que l'on dit globalisé ?

Une définition des différents concepts qui seront abordés paraît essentielle, car il s'agit là, de questions qui, comme nous l'explique Joëlle Busca, arrivent naturellement lorsque l'on aborde la question de l'art contemporain africain. En effet, l'auteur affirme que « *l'art contemporain africain exacerbe les questions du rapport de l'art au monde, au politique, de la validité universelle du concept d'art, du renouvellement du contenu, du musée et de sa fonction dans la société, de ce qui vient d'ailleurs*[6] ». Depuis la grande exposition « Magiciens de la terre » qui s'est tenue en 1989 à Beaubourg et à la Grande Halle de la

[4] WINKIN, Y., « Vers une anthropologie de la communication », in La communication états et savoirs, coordonné par P. Cabin et J.F Dortier, Editions sciences humaines, 2008. p 99.

[5]Nous entendons multiculturel au sens que Barber dans son ouvrage Djihad contre McWorld (Editions Desclée de Brouwer, sociologie économique, 1997, p 31.) lui donne c'est-à-dire le fuit de la montée de l'interdépendance économique et du développement des communications.

[6]BUSCA, J., *L'art contemporain africain, Du colonialisme au postcolonialisme*, L'Harmattan, 2000, p 167.

Villette, le monde de l'art a élargi ses frontières, ce qui a entraîné la constitution de centres au sein desquels l'art contemporain africain trouve un moyen de promouvoir ses artistes. Au-delà des grandes biennales qui présentent dorénavant de façon presque systématique des artistes africains, de nombreuses initiatives sont à l'œuvre au sein du continent afin d'exposer la créativité africaine. Nous comprenons dès lors l'importance du contexte dans lequel évoluent les artistes africains. Nous concevons également l'urgence de l'explorer afin d'en connaître les enjeux et les perspectives face à la globalisation qui constitue pour certains une menace et pour d'autres une opportunité immense pour les artistes du sud. Pour vérifier notre hypothèse, il nous faudra, dans un premier temps, définir les notions que nous avons évoquées d'autant plus que dans les sciences de l'information et de la communication, la culture en est une composante très importante. Ainsi comme l'explique Birdwhistell, lorsque l'on analyse un élément de communication, il faut nécessairement inclure le système au sein duquel il évolue, mais aussi son contexte. L'anthropologie de la communication définit d'ailleurs la communication comme étant coextensive à la culture et Winkin[7] de penser que dans cette perspective, le terrain prend toute son importance et entraîne un travail minutieux « *de petits terrains bien circonscrits*[8] ». Il sera intéressant de connaître les différentes positions des sciences de l'information et de la communication par rapport aux concepts évoqués qui selon nous contribuent à ce qui aujourd'hui, constitue l'environnement de l'artiste contemporain africain.

Les artistes africains, de manière générale, se servent aujourd'hui avec beaucoup d'aisance des techniques dites occidentales dans leurs travaux ce qui nous laisse croire en une sorte de mondialité de l'art ; du moins dans son aspect technique. Cette maîtrise permet sans doute de pouvoir démocratiser sa réception, entraînant ainsi depuis quelques années, une éclosion de l'art contemporain africain que l'on peut voir dorénavant dans toutes les grandes foires et biennales du monde. Il faut cependant mettre un bémol à nos déclarations et préciser que la percée des artistes d'origine africaine reste timide, car ces derniers ne vendent pas autant que leurs homologues des pays occidentaux. Au premier abord, on pourrait penser que les raisons de cet état de fait sont principalement économiques. Cela est fort possible, il n'empêche que la brèche qui s'ouvre pour les artistes du continent africain augure un avenir peut-être incertain, mais très certainement meilleur, grâce notamment à la mondialisation et au développement des techniques de l'information et de la communication.

Une des principales dispositions que l'on peut avoir lorsque l'on parle de mondialisation, c'est d'y « sous-entendre » la notion d'ouverture. Tout ou presque devient plus accessible ; le marché, la télévision, les voyages, la culture, les expériences... Une ère nouvelle est en place, comme l'explique Jeremy Rifkin[9] dans son ouvrage l'âge de l'accès. De nombreuses notions évoluent. Le monde tendrait à devenir « uniculturel ». Mais qu'en-est-il réellement. ? Ces notions inédites sur le principe d'acquisition mais aussi sur les évolutions de la culture sont-elles favorables à l'artiste contemporain africain ?

JUSTIFICATION SCIENTIFIQUE

Du point de vue de la littérature traitant de l'art contemporain africain, une bibliographie importante et de très grande qualité existe aujourd'hui. De plus en plus d'expositions organisées à travers le monde, permettent de découvrir de nouveaux artistes, de

[7] WINKIN, Y., Op. cit. p 101.

[8] Ibid.

[9] RIFKIN, J., *L'âge de l'accès. La nouvelle culture du capitalisme*, La Découverte, 2005.

nouvelles approchent et des *curators* dont les réflexions critiques viennent enrichir le vivier déjà important de la bibliothèque de l'art contemporain africain. Des ouvrages traitant du rapport entre l'Europe et l'Afrique concernant les approches esthétiques, des ouvrages traitant des différents courants artistiques et des différentes écoles, des travaux traitants de l'esthétique ont permis de construire un savoir collectif sur la question de l'art contemporain africain notamment depuis les années 1990, date à laquelle le monde de l'art a pris en Occident un nouveau virage avec la prise en compte des aires géographiques autres que celles qui jusqu'alors représentaient le marché dans sa quasi globalité. La majorité des documents rédigés proviennent de disciplines particulières ; principalement de l'histoire de l'art, de l'ethnologie, de l'histoire et de la sociologie etc.En traitant le sujet dans une démarche orientée vers l'information et la communication, nous souhaitons pouvoir contribuer à la littérature existante avec une approche différente qui intègre diverses théories. Ces dernières nous permettraient de pouvoir envisager l'avenir de l'art contemporain africain, au vu des mutations engendrées par les TIC et par le phénomène de mondialisation ou globalisation.

OBJECTIFS ET MOTIVATIONS SCIENTIFIQUES

L'objet de cette étude résulte du constat selon lequel les différentes évolutions du monde, du fait de l'émergence de nouvelles dynamiques dans le monde de l'art, augurent un tournant certain dans le domaine de l'art africain et plus précisément au niveau de son marché. Les changements de paradigme d'un point de vue scientifique avec l'anthropologie culturelle mais aussi l'émergence des *postcolonial studies* permettent de lire d'une manière inédite les mutations qui se profilent à l'aube du XXIe siècle et qui entraînent des nouveaux enjeux et des perspectives différentes en ce qui concerne le monde de l'art contemporain africain. Depuis une vingtaine d'années, de nombreuses initiatives, ont permis d'élargir le spectre des représentations des arts du continent africain, en les présentant au reste du monde sous des problématiques nouvelles ; non plus celles des arts dits « primitifs » ou naïfs, etc. Une nouvelle littérature a vu le jour, elle s'affranchit des codes en vigueur et s'appuie sur des hypothèses différentes. La lecture des concepts qui permettent de mieux comprendre les nouvelles dynamiques, mises en place dans le monde de l'art contemporain africain, se situe dans un cadre large mais très précis. Elle concerne les idées qui ont émergé autour des concepts de mondialisation, d'identité, de modernité, de lieu, de réseaux et, dans une certaine mesure de technologies de l'information et de la communication.

Cette thèse se propose de considérer comme terrains de recherche la biennale de Dakar qui a été le point d'entrée de la recherche et la Fondation Blachère qui a été un lieu propice à l'observation participante. Notre objectif de recherche est de vérifier s'il existe ou non des enjeux enthousiasmants pour l'art contemporain africain dans un avenir proche et à quel niveau les situer. L'envisagerons-nous d'un point de vue local ou global ? Devrons-nous voir l'avenir des artistes avec le continent africain ou des individualités seront-elles les étendards d'un continent qui, aujourd'hui encore, peine à s'affirmer d'un point de vue artistique ? Quelle est leur place au sein des évènements artistiques et au sein du marché de l'art ? La présence des artistes africains dans les grands évènements que l'on salue souvent a-t-elle un rapport direct avec leur place au sein du marché de l'art. Depuis maintenant quelques années, la littérature concernant la fin du match Europe-Etats-Unis-Japon, sur les places de marché a été très importante. Par ailleurs, de nouvelles manières de voir le monde avec l'apparition des études postcoloniales abordent les problèmes de notre société de manière à y intégrer de nouvelles variables pour mieux intégrer les phénomènes qui nous entourent, notamment

lorsqu'il s'agit de problématiques spécifiques aux continents du sud ; l'Afrique, l'Asie (dans une certaine mesure), l'Amérique du Sud (principalement la Caraïbe). Les échanges au départ principalement tournés vers le nord, c'est-à-dire vers les anciennes colonies tendent à ne plus se faire de manière systématique, ce qui entraîne le développement de nouvelles dynamiques qui invalident peut-être certaines thèses jusque-là en vigueur et qui concernent les conceptions sur l'art, la manière dont se définit aujourd'hui l'artiste africain, l'environnement dans lequel il évolue, les raisons pour lesquelles il se déplace ou non, la façon dont il intègre le marché de l'art, la perception de son identité, etc. Nous tenterons tout au long de notre travail, de faire appel à des auteurs travaillant avec l'approche postcoloniale, afin d'avoir un point de vue différent des approches habituelles. Chez les auteurs sur lesquels nous comptons nous appuyer, il faut noter la volonté de faire apparaître de nouvelles dynamiques qui germent dans le sud et qui laissent croire, du moins dans la manière dont elles sont présentées, que de forts enjeux se préparent pour les années à venir. A la lecture de leurs travaux et en les confrontant à notre observation et aux informations recueillies, nous tenterons de dégager de manière concrète les véritables enjeux qui nous apparaissent déterminants dans le domaine de l'art contemporain africain et de son marché de manière plus globale. Ce travail exploratoire permettra également de dégager les perspectives de l'art contemporain africain après l'analyse certains phénomènes tels les évènements grâce auxquels il est promu à travers le monde.

INTERET DU SUJET

L'intérêt de notre recherche est de pouvoir entrevoir, au regard de ces deux dernières décennies et compte tenu des ressources disponibles, l'avenir de l'art contemporain africain au sein d'un monde caractérisé aujourd'hui par la mondialisation et l'avènement des techniques de l'information et de la communication. La phrase de l'artiste Congolais Chéri Samba « *Quel avenir pour notre art* ? » apparaissant sur une de ses toiles, résume parfaitement l'incertitude dans laquelle évoluent les artistes africains. Certains d'entre eux atteignent certes des côtes intéressantes, mais il semble que l'art africain peine à trouver sa place dans le mælstrom de la mondialisation. Si aujourd'hui la Documenta de Kassel, la biennale de Venise ou celle de la Havane accueillent des artistes d'origine africaine, il est encore rare d'assister, en dehors de l'Afrique, à l'exposition majeure d'un artiste africain. Il existe ainsi une sorte de dichotomie entre l'enthousiasme soulevé par l'art contemporain africain au sein de certains milieux et les événements à l'occasion desquels il peut être exposé et estimé. Pierre Gaudibert affirmait en 1989 en parlant de « *Magiciens de la terre* » que cette exposition marquait « la fin du match Europe/Etats-Unis avec le Japon en joker ». Presque vingt ans après, il reste difficile d'évaluer et de définir concrètement la place de l'art contemporain africain au sein du marché de l'art. Reste-t-il dans une problématique postcoloniale ou assiste-t-on aujourd'hui, au dépassement de certains clivages qui permettraient de pouvoir appréhender l'art africain contemporain autrement ?

Les travaux antérieurs ont de façon assez large traité la problématique de l'art contemporain dans sa dimension « africaine » à travers les écris de Jean-Loup Amselle, avec son ouvrage L'art de la friche, l'ouvrage de Sidney Kasfir : L'art contemporain africain, celui de Joëlle Busca ; L'art contemporain africain ; du colonialisme au postcolonialisme, celui de Pierre Gaudibert ; Art africain contemporain, les travaux d'Ousmane Sow Huchard, etc. A noter également les contributions des excellentes revues francophones « Revue Noire » avec Jean-Loup Pivin, Simon Njami ou Ngoné Fall et « Africultures » avec les contributions de Virginie Andrianmirado et Christine Eyene, mais également les revues anglophones « *Nka* »

et « *Drums* », et de manière moins spécialisée, la revue « *The Third Text* ». L'art contemporain africain a d'un point de vue esthétique été débattu depuis maintenant une vingtaine d'années, mais de plus en plus dans son rapport au monde de façon générale et au monde de l'art de façon spécifique. Les thématiques évoquées dans les ouvrages et revues cités couvrent assez largement le spectre de l'art contemporain faisant figure de précurseurs sur travaux scientifiques qui sont venus enrichir la littérature autour de l'art contemporain africain. Ainsi, les travaux d'Erika Nimis, sur la photographie contemporaine africaine, ceux de Iolanda Pensa sur la biennale de Dakar en particulier et sur les évènements artistiques de manière plus globale, les travaux de Joanna Grabski, d'Aminata Diaw Cissé, de Yacouba Konaté et d'Iba Ndiaye Djadji, sur l'esthétique africaine, font pour la production francophone, œuvres de référence. La production anglophone très touffue est quant-à-elle, alimentée par les travaux d'artistes et de professionnels du domaine de l'art dans des proportions plus grandes. Il est possible de citer les travaux sur l'esthétique Nigériane d'Ola Oloidi, les travaux de Bruce Onobrakpeya, Okwui Enwezor, Uche Okeke, etc. A citer également, les contributions de *curators* telles la nigériane Bisi Silva, la camerounaise Koyo Kouoh, celles du zimbabwéen Raphael Chikukwa ne finissent pas d'enrichir la réflexion autour de l'art contemporain africain. D'un point de vue moins académique, les divers évènements organisés autour de la création plastique africaine contemporaine ont également engendré la production d'une importante littérature sur les problématiques qui gravitent autour de l'expression artistique contemporaine en Afrique. Les articles accompagnant les catalogues d'exposition fournissent également une littérature assez foisonnante.

Les évènements deviennent de plus en plus nombreux et tentent de rivaliser avec ceux organisés en Occident, en termes du commissariat et surtout de qualité des artistes invités. Ainsi, de plus en plus de biennales et de triennales sont organisées sur le continent africain. Elles ont parfois subi les affres de l'économie ou de la critique mais la plupart subsistent. A titre d'exemple, on peut citer les biennales de Dakar (art visuels), de Bamako (photographie), du Caire, de Cape Town et de Maputo (Muv'art) mais aussi les triennales de Luanda, le *Centre for Contemporary Art* de Lagos au Nigeria, la Fondation Zinsou au Bénin, etc. Depuis maintenant quelques années, les travaux sur les conceptions, la place, l'esthétique, la critique d'art, les dynamiques sociales et culturelles concernant l'art contemporain africain, sont donc plus importantes et présentent un intérêt certain. Cette thèse propose, par une approche informationnelle et communicationnelle, de comprendre les nouvelles dynamiques en jeu dans l'univers de l'art contemporain africain pour en dégager les enjeux et les perspectives. Cette approche se situe dans le cadre d'une littérature sur des phénomènes liés à l'environnement de l'art contemporain africain, la culture, l'identité, la modernité, la mondialisation.

HYPOTHESES

En tentant d'analyser de manière itérative l'évolution de l'art contemporain africain, plusieurs questions se posent. L'idée d'une recherche en SIC sur les dispositifs sociaux et techniques qui gravitent autour de l'art contemporain africain a pour but de voir de quelle manière ces éléments contribuent à participer à sa promotion et à sa diffusion.

Trois hypothèses ont été élaborées pour répondre aux interrogations et conceptions obtenues jusqu'alors. L'objectif de cette démarche est d'envisager un destin de l'art africain associé à celui de l'Afrique elle même. Faudra-t-il penser l'art contemporain africain d'une

autre manière en réponse à la vision primitiviste que l'on se fait encore, et donc le rapprocher de l'art du reste du monde, ou pourrons-nous admettre la possibilité de ne plus lui imposer des frontières, notamment idéologiques ? L'entrée des artistes africains dans le marché globalisé de l'art passe (ra)-t-elle par une uniformisation culturelle ou alors, la quête d'une identité propre sera-t-elle l'avenir pour les artistes africains ?

La mondialisation, notion qui apparaît dans les années 1980 a, selon Thomas Boutoux entraîné « *l'avènement d'un phénomène social et culturel entièrement nouveau* ». Nous assistons progressivement aux prémices de la construction d'une histoire véritablement mondialisée. L'Afrique profite de cette ouverture pour s'exporter et faire connaître son potentiel artistique. De ce point de vue, l'exposition « Magiciens de la terre » qui se tint au Centre Pompidou et à la Grande Halle de la Villette, bien que très controversée au départ, posa par la suite les jalons d'une nouvelle dynamique entre le centre (l'Occident**)** et la périphérie (le reste du monde). Il ne s'agit pas tant de la découverte de l'art postcolonial d'un continent, mais de celle de toutes les nations qui, jusque-là, étaient pour des raisons diverses, plus ou moins écartées de la vie artistique. Cette exposition constitue également pour nous un repère chronologique, car les années 1990 marquent l'avènement de paradigmes inédits ; celui de grands changements d'ordre culturel, celui de la déterritorialisation, celui de la maturation des réseaux, celui du libre-échange, celui de la surconsommation des produits, mais également des données, informations, etc. La mondialisation a largement influé sur les problématiques du monde de l'art contemporain, mais aussi sur les déplacements du centre que nous évoquions vers les périphéries. Ainsi, les frontières se disloquent et deviennent poreuses. Cette nouvelle dynamique favorise la propagation des idées et transporte les artistes vers un marché en théorie plus accessible. Ces bouleversements pourraient peut-être promouvoir si on reprend les mots de Florence Alexis[10], « *L'avant-garde que l'on ne voit pas arriver* ».

Une sous hypothèse se pose à nous à propos de la mondialisation : la nécessité d'une uniformisation culturelle pour les besoins du marché. L'artiste doit-il être universel pour espérer vendre ? L'objectif d'uniformisation de la culture entre dans le processus de globalisation qui entraîne selon Drucker, une communauté globale. Theodore Levitt, professeur à l'université de Harvard pense que « *la stratégie de standardisation universelle est la seule réponse adéquate à l'homogénéisation des besoins mondiaux*[11] ». Cette stratégie est-elle en adéquation avec la réalité artistique ? Le village planétaire ne se limite-t-il pas aujourd'hui à des aspects techniques ? Le concept de la globalisation n'est-il pas, aujourd'hui, essentiellement lié au Marketing ? L'uniformisation culturelle est-elle une réalité ou une utopie ? Cette dernière question soulève d'ailleurs des théories adverses qui soutiennent que la mondialisation ou globalisation a aujourd'hui entraîné un refus de l'altérité. On se rend compte que le besoin d'identité chez certains individus s'est renforcé. Wolton pense d'ailleurs que pour « *amortir le choc de l'ouverture au monde, il faut des racines*[12] » il ajoute, « *Oui à la mondialisation, à toutes les formes d'ouverture, pourvu que, simultanément, les identités soient renforcées* ». La notion de culture n'est donc plus uniquement liée à la notion de patrimoine. Nous tenterons donc de mieux comprendre ce phénomène à travers des sources théoriques dans le but de préciser si ce concept d'identité qui se développe, est aujourd'hui une réaction directe à l'ouverture.

---

[10] Préface du Catalogue de l'exposition Champs libres, Paris 2005.

[11] MATTELART, A., Vers une globalisation ? *Revue* Réseaux, numéro 100, Vol 18, 2000.

[12] WOLTON, D., L'autre mondialisation, Flammarion, 2004.

Une seconde sous hypothèse pose la question de la déterritorialisation soumise par Appadurai dans son ouvrage Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation. En effet, l'auteur émet la théorie selon laquelle les communautés vivant à l'extérieur de leur pays ont la « *lourde tâche de s'intégrer dans leurs nouveaux ethnoscapes mais de reproduire la famille comme microcosme de leur culture*[13] ». Notre objectif est de tenter de transférer et d'analyser cet état au sein de la communauté artistique africaine de la diaspora. Nous essayons en réalité de comprendre si le fait de vivre dans ces *landscapes* n'entrave pas l'attachement que les artistes peuvent avoir vis-à-vis des périphéries. Sont-ils devenus des métis culturels, leur attachement à l'Afrique est-il toujours fort ? Enfin, ces notions sont-elles aujourd'hui toujours d'actualité et que peuvent-elles apporter pour l'avenir de l'art africain ?

La première hypothèse nous renvoie à une seconde : La promotion des œuvres d'art reste tributaire de l'Occident. Elle est également attachée à un certain « art africain » qui refuse d'être international, dans ses thématiques, et pour lequel la question de l'identité reste centrale. Bien que les fondations Cartier ou les maisons d'enchères comme Christie's exposent et vendent des artistes d'origine africaine dont le travail est qualifié de contemporain, il demeure difficile encore de nos jours de pouvoir sortir de certains canons imposés. Notre théorie repose sur le fait que les œuvres d'art africain restent encore a destinées à un public occidental dans la mesure où la majorité des œuvres sont vendues hors de l'Afrique. Cette attitude soulève des débats houleux et pour nous, une première sous hypothèse ; la question de l'identité fut, dès les prémices de l'art contemporain africain, centrale**.** Selon Aminata Diaw Cissé[14] « *Certains artistes africains n'ont l'œil que sur l'Europe. Ces artistes à court d'imagination donnent dans un mimétisme stérile. Or l'art ne doit pas avoir pour priorité la culture de la marchandisation* ». Cette thèse, que de nombreux artistes soutiennent, n'est-elle pas réductrice ? Nous nous demandons si restreindre les thématiques des artistes au seul continent africain et à ses problèmes n'est pas aujourd'hui un peu dépassé. L'attitude de ces artistes répond-elle encore aux sursauts nationalistes des aubes de l'indépendance, ou devraient-ils, comme l'affirmait le président Senghor, avoir une fonction sociale ? Ce dernier exhortait d'ailleurs les artistes sénégalais de l'école des beaux-arts à suivre l'exemple de Picasso, car « *Picasso était le meilleur modèle à suivre parce qu'il avait contribué à inventer le modernisme tout en préservant son identité culturelle andalouse*[15] ». Cinquante ans plus tard, nous nous demandons si cette quête d'identité reste encore aujourd'hui fondamentale et si elle est véritablement liée au marché et donc à la question de la promotion ? Pour vérifier cette sous hypothèse, nous analyserons également l'attitude critiquée d'un des plus grands collectionneurs privés d'art africain : la Contemporary african art collection (CAAC) de Jean Pigozzi qui, selon certains professionnels, donnerait le « la » à la production artistique africaine. Jean Loup Amselle déplore, d'ailleurs, le manque d'évolution dans le travail des artistes découverts par André Magnin, conseiller de Jean Pigozzi.

Notre seconde sous hypothèse nous permettra peut-être de répondre à ce dernier constat. Le marché de l'art africain est défini par des *curators* occidentaux. Ainsi l'orientation du travail des artistes s'y réfère inévitablement. Comment le marché se comporte-t-il face à cette situation, quels sont aujourd'hui les enjeux ? Pour répondre à ces questions, nous aurons

[13] APPADURAI, A., *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*. Payot, 2005.

[14] Professeur de philosophie à l'université Cheikh Anta Diop de Dakar.

[15] LITTLEFIELD, KASFIR, S., *L'art contemporain africain*, Editions Thames et Hudson, 2000.

recours à des supports théoriques qui permettront d'affirmer ou non notre hypothèse. Nous la testerons, par la suite, à travers une étude empirique. Le travail déjà très intéressant sur la question de la promotion de l'art contemporain africain, d'Hortense Volle, constituera pour nous une base de travail. Des initiatives comme la Biennale de Dakar seront pour notre recherche, d'excellents terrains dans la mesure où cette manifestation, bien qu'organisée en Afrique, reste centrale pour la communauté artistique africaine Peut-être sera-t-il intéressant d'avoir un élément de comparaison afin de ne pas arriver à des conclusions subjectives. Nous analyserons donc la biennale de Bamako avant de finir par une étude empirique au sein de la Fondation Blachère.

Notre troisième hypothèse repose sur l'idée que grâce aux TIC, des perspectives et des enjeux inédits s'offrent aux artistes africains. Par une observation participante, nous tenterons de voir ce qu'offrent les TIC en tant qu'instruments d'aide à la promotion et à la diffusion de l'art contemporain africain dans le marché de l'art, d'une manière très pragmatique et différente des circuits habituels. Les solutions trouvées peuvent être réellement efficaces.

II. DÉMARCHE MÉTHODOLOGIQUE

LE PARADIGME CONSTRUCTIVISTE

Les SIC et les dispositifs qui permettent d'expliquer des phénomènes dans ce champs scientifique ont la caractéristique d'être complexes. Complexes car les sujets étudiés peuvent être passés, récents, intégrer de nombreuses variables, ce qui pousse les chercheurs à faire appel à de nombreuses disciplines des sciences humaines et sociales. Ainsi, les raisons pour lesquelles il apparaît essentiel de faire appel à d'autres champs reposent sur des principes qui permettent au final de comprendre les points de vue des autres disciplines sur le champ étudié. Aussi Laurence Monnoyer-Smith, affirme-t-elle à ce propos « l*es diverses façons d'aborder les SIC, et notamment leur dimension interdisciplinaire originaire, traduisent profondément des points de vue, en particulier sur les relations qu'elles entretiennent… avec, d'une part, les autres disciplines de sciences sociales s'intéressant aux mêmes objets et, d'autre part, avec des formes d'expression « « concurrentes » » dont l'écho est particulièrement important dans les médias*[16] ». De ce fait, nous comprenons que nous sommes face à une discipline du lien. Les connaissances se structurent, se fabriquent via des emprunts à d'autres disciplines ; ce que Bernard Miège qualifie dans son ouvrage la pensée communicationnelle : d'interdiscipline. En outre l'évolution rapide des sujets qui concernent les SIC entraîne une adaptation constante du positionnement de la recherche, afin de répondre de la manière la plus juste aux questions qui sont posées. Ces dernières, devenant de plus en plus complexes au fil du temps car intégrant un nombre plus grand de paramètres et de variables, poussent le chercheur à avoir une position d'ouverture qui va permettre la construction de ses connaissances scientifiques. Le chercheur se doit de passer par cette étape, afin de prouver et d'expliquer de façon rigoureuse l'état d'avancement de ses recherches. A ce propos, Bruno Ollivier précise que « *Les principaux enjeux des SIC françaises ne sont plus dans leur quête d'unité (elles sont plurielles, et l'époque des traités de théorie générale est passée), ni dans le risque qu'elles courraient de passer de l'hétérogène à l'inconsistant*[17] ».

Aussi, Bonneville, Grosjean et Lagacé observent-ils plusieurs façons de comprendre et de produire de la connaissance. Selon ces derniers, l'être humain a plusieurs choix : l'intuition, la croyance, le raisonnement logique et la science[18]. La construction d'une connaissance passe par différentes étapes qui peuvent être dans le cas du raisonnement logique ou dialectique, l'acceptation du fait que, pour vérifier un fait, il faut élaborer une analyse. Cela implique qu'une thèse et une antithèse permettront d'arriver à observer un fait dont la synthèse en serait le résultat concret.

La science, quant à elle, ajoute à cela la méthode. Elle permet d'expliquer certains phénomènes à partir d'un raisonnement. A travers la méthode, une théorie nous permettra de prouver ou d'expliquer les phénomènes de façon rationnelle. On peut appeler cela, la recherche de la vérité. C'est selon le Petit Robert, « une connaissance exacte et approfondie ». A travers cette définition ressort la notion de recherche, dans la mesure où cette connaissance est approfondie et la notion de méthode, dans la mesure où elle est exacte. Le chercheur en science doit donc observer des phénomènes en utilisant la méthode d'analyse la mieux

[16] MONNOYER-SMITH, L., « Pour une épistémologie complexe des SIC », Société française des sciences de l'information et de la communication, Laboratoire Costech-Equipe ASSUN, Université Technologique de Compiègne.

[17] OLLIVIER, B., « Enjeux de l'interdiscipline », *L'Année sociologique* 2/2001 (Vol.51), p. 337-354.

[18] BONNEVILLE, L., GROJEAN, S., LAGACE, M., *Introduction aux méthodes de recherche en communication*, éditions Gaëtan Morin, 2007, p13.

adaptée à son objet. Le chercheur doit également tenir compte de sa collecte d'informations. Cette dernière devra être quantitative, qualitative ou mixte. Le choix de l'outil méthodologique change donc selon la nature de notre raisonnement. En effet, en règle générale, pour l'induction, l'analyse qualitative est souvent préférée à la quantitative, lorsqu'il s'agit de la déduction. Il doit ainsi pouvoir, avec l'appui de sa méthode, arriver à convaincre de l'exactitude de sa théorie en s'aidant d'un discours scientifique. En SIC, plusieurs méthodes permettent d'accéder à ce que l'on pourrait identifier comme étant la recherche de la vérité. Cette option demande cependant de la rigueur, qui ne peut être obtenue comme nous l'avons dit tantôt qu'à travers, une méthode qu'il faudra choisir, définir, valider et enfin appliquer.

Le choix de la méthode de recherche est complexe, car il repose sur des éléments tels que la stabilité des résultats, leur validité, les variations que peuvent entraîner le contexte de la recherche, etc… La question centrale pourrait ici être la suivante : sommes-nous en présence de la théorie qui nous permette de pouvoir explorer au mieux l'objet de notre recherche ?

Jean Piaget[19] explique dans son ouvrage Logique et connaissance scientifique que, « *la position constructiviste ou la dialectique consiste, en son principe même, à considérer la connaissance comme liée à une action qui modifie l'objet et qui ne l'atteint donc qu'à travers les transformations introduites par cette action. En ce cas, le sujet n'est plus face à l'objet, à le regarder tel qu'il est ou à travers des lunettes structurantes : il plonge dans l'objet par son organisme, nécessaire à l'action, et réagit sur l'objet en l'enrichissant des rapports de l'action ; c'est à dire que sujet et objet sont désormais situés exactement sur le même plan* ». Pour Jean Louis Le Moigne il s'agit d' « une théorie générale de la connaissance[20]. » Il n'y a dès lors plus de frontière entre le sujet et l'objet. A travers cette approche, il s'agit d'extraire la complexité d'un objet. Il existerait ainsi, non pas une réalité mais des réalités observables et qui le restent tant qu'une autre étude ne vient pas réfuter les théories qui ont été observées et vérifiées. Autrement dit, comme le pense Françoise Bernard, avec le paradigme constructiviste, « *les chercheurs sont davantage centrés sur les questions de la « « construction » » du sens et du lien impliquant objets et actions, un constructivisme ancré dans le champ des SHS* [21]».

Avec le constructivisme, on est en quelque sorte, non pas dans une vérification de la réalité, mais dans ce que Watzlawick appelle « une invention de la réalité ». Le Moigne quant à lui, propose pour définir l'épistémologie constructiviste de poser trois questions fondamentales :

- Qu'est-ce que la connaissance ? Il s'agit de la question gnoséologique. Selon l'auteur, (qui reprend Piaget) deux hypothèses permettent de poser le problème. L'hypothèse phénoménologique qui soutient que l'on ne peut séparer la connaissance de l'intelligence qui la produit. Il ne peut donc y avoir d'objet sans sujet. Il faut que la cognition soit, dialectique, récursive et irréversible pour que cette hypothèse puisse marcher. La seconde hypothèse est téléologique et comme

[19] PIAGET, J., *Logique et connaissance scientifique*, Gallimard, 1967, p 1244.

[20]CHEVALIER, Y., « Le savant, le sorcier et l'artiste : le constructivisme en question », *Communications et Langages* numéro 139, avril 2004. p 6.

[21]BERNARD, F., « Constructivisme et sciences de l'organisation », *Communications et Langages* numéro 139, avril 2004. p 30.

nous l'avons vu tantôt, s'intéresse à la finalité du phénomène étudié. Il faut cependant noter que cette thèse est quelquefois contestée « *au nom de l'objectivité de la connaissance scientifique*[22] ». Ce principe sous-entend l'existence d'un but à la recherche, une motivation du chercheur.

- Qu'est-ce que la méthodologie et comment se construit-elle ? Deux paradigmes sont proposés. Le principe de la méthodologie des connaissances constructibles suppose une certaine autonomie. Selon Edgar Morin - *in* Pour une réforme de la pensée -, il faut complémenter la pensée qui sépare par une pensée qui relie car selon l'auteur, il faut que cette pensée soit : « *une pensée qui cherche à la fois à distinguer –mais sans disjoindre et à relier* ». Ce principe repose sur trois bases essentielles qui sont : la théorie des systèmes (avec l'idée de rétroaction du tout sur les parties ; l'être humain fait partie de la société qui elle-même est présente dans chaque individu), la théorie de l'information et la cybernétique (avec l'idée de rétroaction).
- Quelle validité pour la méthodologie ? Comment la valeur de cette connaissance est-elle établie ? La question éthique. Le chercheur doit donc tenir compte des fondements éthiques des connaissances qu'il produit.

Le chercheur pourra donc pour valider son positionnement, s'appuyer sur l'approche systémique car notre sujet nous pousse à faire face à une réalité complexe. Les différents éléments qui constituent notre sujet de recherche peuvent être lus sous le prisme de l'approche systémique afin que l'on puisse mettre en exergue les interconnexions entre les différentes thématiques soulevées.

Méthodologie de recherche

La méthode permet d'expliquer certains phénomènes à partir d'un raisonnement. A travers elle, une théorie nous permettra de prouver ou d'expliquer les phénomènes de façon rationnelle. On peut appeler cela, la recherche de la vérité. Le chercheur en science doit donc observer des phénomènes en utilisant la méthode la mieux adaptée à l'analyse de l'objet de son analyse. Le chercheur doit également tenir compte de sa collecte d'informations. Cette dernière devra être quantitative, qualitative ou mixte. Le choix de l'outil méthodologique change donc selon la nature de notre raisonnement. En effet, en règle générale, pour l'induction, l'analyse qualitative est souvent préférée à la quantitative et vice versa, lorsqu'il s'agit de la déduction. Il doit ainsi pouvoir, avec l'appui de sa méthode, arriver à convaincre de l'exactitude de sa théorie en s'aidant d'un discours scientifique. En SIC, plusieurs méthodes permettent d'accéder à ce que l'on pourrait qualifier comme étant la recherche de la vérité. Cette option demande cependant de la rigueur, qui ne peut être obtenue qu'à travers, comme nous l'avons dit tantôt, une méthode qu'il faudra choisir, définir, valider et enfin appliquer.

Le choix de la méthode de recherche est complexe, car il repose sur des éléments tels, la stabilité des résultats, leur validité, les variations que peuvent entraîner le contexte de la recherche… La question centrale pourrait ici être la suivante : sommes-nous en présence de la théorie qui nous permette de pouvoir explorer au mieux l'objet de notre recherche ? Mucchielli[23] définit huit principes du constructivisme. Quatre sont faibles, c'est-à-dire qu'il est possible de les retrouver dans toutes les recherches scientifiques et les quatre autres

[22] LE MOIGNE, J.L., Op.cit., p 99.

[23] MUCCHIELLI, A., *Etudes des communications : nouvelles approches*, Arman Colin, 2006, pp 50, 51, 52.

principes sont considérés comme étant forts. En parlant de principes forts, l'auteur entend, qu'ils « *marquent spécifiquement une recherche constructiviste et qu'ils ont des exigences difficiles à mettre en œuvre dans les théories et méthodes utilisées* ».

1- Il parle du principe téléologique (introduit par Bachelard). On pourrait alors se demander dans ce cas précis, quelle est la finalité de notre recherche ? Le chercheur ayant choisi le paradigme constructiviste doit alors pouvoir énoncer la finalité de son travail, car c'est elle qui va, si l'on se réfère à Mucchielli, « *orienter ses résultats et (…) ceux-ci seront* in fine *orientés par elle*[24] ».

2- Le second principe est : l'expérimentation de la connaissance. Dans le cadre du choix de cette méthode, le chercheur doit obligatoirement réaliser des enquêtes de terrain *« auprès des phénomènes concrets qu'il veut mettre en connaissance*[25] ». Elle doit nécessairement être liée « *à l'activité expérimentée* ». Le chercheur doit alors être en contact avec le phénomène qu'il explore. Pour Mucchielli, « *la connaissance ne peut être le résultat d'une réception passive mais, au contraire, est le produit de l'activité d'un sujet* [26]». Il ajoute ; que dans le constructivisme, le réel existe et est « « *ce qui est donné dans le processus de construction des expériences du monde*[27] » ».

3- Mucchielli parle ensuite du principe de connaissance par l'interaction. La notion d'interaction prend ici toute son importance, car c'est de là que prend forme toute signification. Enfin, Mucchielli préconise pour ce principe, que le chercheur se mette au contact « *des « « objets de connaissance » » qu'il prétend construire*[28] ». A cet effet, Jean Piaget dans son ouvrage La construction du réel chez l'enfant disait : « « *L'intelligence (et donc l'action de connaître) ne débute ainsi ni par la connaissance du moi, ni par celle des choses comme telles, mais par celle de leur interaction ; c'est en s'orientant simultanément vers les deux pôles de cette interaction qu'elle organise le monde en s'organisant elle-même*[29]. »». Mucchielli d'ajouter que ce principe est fortement lié au principe de la récursivité.

4- Enfin, le principe de la récursivité de la connaissance. « *Il y a récursivité de ce qui est en train de se construire sur les processus de la construction elle-même. Cette propriété découle du fait que la connaissance est à la fois un processus et un résultat*[30]. Il faut comprendre que pour que notre recherche comble ce principe, il faut que notre méthode soit d'abord qualitative, que nos questionnaires ne soient pas fermés et qu'ils puissent évoluer en fonction de nos résultats. Cette démarche doit pouvoir être répétée et *in fine* montrer que la connaissance s'est produite de façon progressive.

Pour qu'une recherche satisfasse aux principes évoqués, il faut une finalité « forte ». Il faut faire disparaître le doute sur la « non scientificité » des projets de recherche en sciences humaines et sociales. Pour ce faire, Mucchielli préconise deux attitudes qui permettront à

---

[24] MUCCHIELLI, A., Op. cit. 2006.

[25] MUCCHIELLI, A., Op.cit., 2006.

[26] MUCCHIELLI, A., « Le développement des méthodes qualitatives et l'approche constructiviste des phénomènes humains », *Recherches qualitatives*, Hors série numéro 1, Actes du colloque Recherche qualitative et production de savoirs, UQAM, mai 2004.

[27]MUCCHIELLI, A., Op.cit., 2004. L'auteur cite Ch. Le Moënne 2003.

[28] MUCCHIELLI, A., Op. cit., 2006.

[29] PIAGET, J., 1980, cité par Le Moigne, Les épistémologies constructivistes, Que sais-je ? Puf, 1999, p 71.

[30] MUCCHIELLI, A., Op.cit., 2006

travers la méthode qualitative d'entraîner d'abord un affermissement du statut scientifique public des sciences sociales, ensuite de contribuer à l'élaboration d'une vision intégrée des sciences humaines et sociales[31]. En résumé, la méthodologie doit donc être rigoureuse. Avec le paradigme constructiviste, le chercheur fait face à une construction du réel qui sera élaborée de manière itérative en incluant des méthodes de validation des données qualitatives. Elles serviront à générer de la connaissance à travers l'expérimentation ; - cela implique que le chercheur soit en contact avec le phénomène qu'il explore, à travers l'interaction car – il faut selon Mucchielli, « *rechercher des interactions et faire surgir à travers cette recherche, des significations. Aucun phénomène ne pouvant exister « « en lui-même » », dans le vide environnemental. Le sens est donc quasiment toujours issu d'une mise en relation de quelque chose avec quelque(s) chose(s) d'autre(s)*[32] » - à travers le principe de récursivité pour montrer que la recherche a été faite de manière itérative, tout cela dans un contexte bien défini. Agnès d'Arripe propose une triangulation des méthodes dans la construction du dispositif que le chercheur met en place pour vérifier ses hypothèses. L'observation participante, « *car les normes sociales, les cultures et les identités se construisent en action et durant les interactions*[33] », la méthode d'analyse en groupe qui fait appel aux théories de Luc Boltanski et Laurent Thévenot[34], les entretiens semi-directifs. L'intérêt de cette méthodologie est selon Agnès d'Agrippe qu'elle « *nous renvoie… à notre cadre théorique et à cette logique du réseau propre à notre société contemporaine*[35] ». Cela répond selon elle plus à la logique transversale qui définit les SIC.

L'APPROCHE SYSTEMIQUE

L'approche dite systémique (en communication) est « *fondée sur la notion de « « boucles » » dans laquelle action et réaction se répercutent, se répètent et se prolongent indéfiniment*[36] » ; il se trouve que nous nous intéressons à un ensemble social au sein duquel des échanges se font de manière à intégrer les concepts d'interaction, d'ambiguïté etc. La systémique étant constituée d'interrelations mais aussi d'un système global ; cette dernière se trouve au cœur de nos préoccupations. Nous sommes face à une situation où, comme nous le verrons plus tard, nous devons définir la complexité du système dans lequel évolue notre objet de recherche. Nous sommes dès lors conscient que l'objet de notre étude est beaucoup plus complexe que le modèle « émetteur-récepteur » classique décrivant la communication et que dans ce cas, le contexte a une importance capitale et cadre en réalité notre recherche. Mucchielli affirme à cet effet que du point de vue de l'analyse systémique, « *le contexte systémique des communications est […] un des contextes pertinents pour la compréhension des significations des communications*[37] ». Avec l'école de Palo Alto, la systémique commence à s'interroger sur la place du sujet observé dans son environnement. Dans cette démarche, il est donc important de montrer en quoi les phénomènes étudiés sont interconnectés ou interdépendants. La particularité de l'approche systémique est selon Mattelart, de « *penser la globalité, les interactions entre les éléments plutôt que les*

[31] MUCCHIELLI, A., Op.cit., 2004

[32] MUCCHIELLI, A., Op.cit., 2004.

[33] D'ARRIPE, A., « Construction d'un dispositif méthodologique et de ses outils : savoir commun et savoir scientifique, de l'induction aux hypothèses, *Etudes de communication*, numéro 32, 2009, pp 97-108.

[34] BOLTANSKI, L., THEVENOT, L., *De la justification. Les économies de la grandeur*, Gallimard, 1983, 483 p.

[35] D'ARRIPE, A., Op.cit., p 102.

[36] MARC, E., PICARD, D., « L'approche systémique des organisations » *Communication et langages*, numéro 125, Armand Colin, septembre 2000.

[37] MUCCHIELLI, A, *Etudes des communications : nouvelles approches*, Arman Colin, 2006, p 143.

causalités, d'appréhender la complexité des systèmes comme des ensembles dynamiques aux relations multiples et changeantes[38] ». L'objet de recherche est alors au cœur du questionnement, ce qui fait dire à Jean-Louis Lemoigne que lorsque l'on se fie à l'approche systémique, la question à se poser n'est pas « *de quoi c'est fait ?*[39] » mais « *qu'est-ce que ça fait, pourquoi ?*[40] ». Il est important de se concentrer sur les relations entre différents éléments pour en dégager, par une perception de type globale, une validation de nos hypothèses. Pour ce faire, il est important de pouvoir au cours de la recherche faire des allers-retours entre les conceptions faites au départ et la réalité et surtout de bien identifier les dynamiques qui attestent d'interactions fortes entre les différents éléments étudiés.

Pour Mucchielli, « *L'application de cette approche nécessite donc de pouvoir en premier lieu, expliquer de façon claire l'interdépendance entre la problématique et le cadrage. Fidel au principe de récursivité, le chercheur peut de toute manière faire des allers-retours entre le terrain et l'épistèmê ; il s'agit du principe de récursivité. Ensuite, la définition du système dans lequel s'insère l'objet de notre recherche devient nécessaire. Ce système est bien évidemment en construction. Il s'agit du principe de modélisation systémique. Troisièmement, consiste en le repérage de la récurrence des échanges qu'il faudra ensuite catégoriser du point de vue de la signification qu'elles prennent dans le système*[41] ». D'un point de vue pratique, plusieurs éléments peuvent permettre de se focaliser sur l'approche systémique le temps que dure la recherche. En ce sens, le principe interactionniste et le principe de causalité circulaire peuvent permettre de mieux intégrer les éléments qui constituent l'ensemble ; notre système.

Le principe interactionniste nous permet de mieux appréhender la complexité de notre environnement et évoque de manière un peu lointaine le principe de causalité circulaire. En prenant une posture favorable, il est donc possible pour le chercheur de comprendre l'origine ou la conséquence de certains phénomènes lorsqu'ils sont croisés avec des éléments afférents au dit phénomène. Le jeu du principe de causalité circulaire permet, toujours selon Mucchielli, de réduire l'incertitude puisqu'il part du principe que pour trouver ce qu'il appelle « le « « jeu global » » et sa logique, il faut pouvoir interpréter l'ensemble des données organisées dans la modélisation systémique. L'approche systémique peut donc permettre de concevoir un raisonnement où se dégagent les enjeux de la recherche grâce à l'intégration de certains concepts de base de la systémique (la complexité, la globalité, le système, l'interaction) et à l'identification de ce que l'on peut appeler « les variables clés » qui interviennent dans le système. Il est donc possible *in fine*, de comprendre les enjeux profonds qui régissent les différentes actions du système.

Utiliser cette approche, c'est : observer les phénomènes, généraliser ses observations et les interpréter.

CHOIX EPISTEMOLOGIQUE ET METHODOLOGIQUE

La recherche en information et communication relève d'un domaine complexe. Partant

[38] MATTELART, A., MATTELART, M., *Histoire des théories de la communication*, Puf, 2004, p 32.

[39] LE MOIGNE, J-L., *Les épistémologies constructivistes*, Puf, 2012, p82.

[40] Ibid.

[41] MUCCHIELLI, A, Op.cit., 2006, pp145-146.

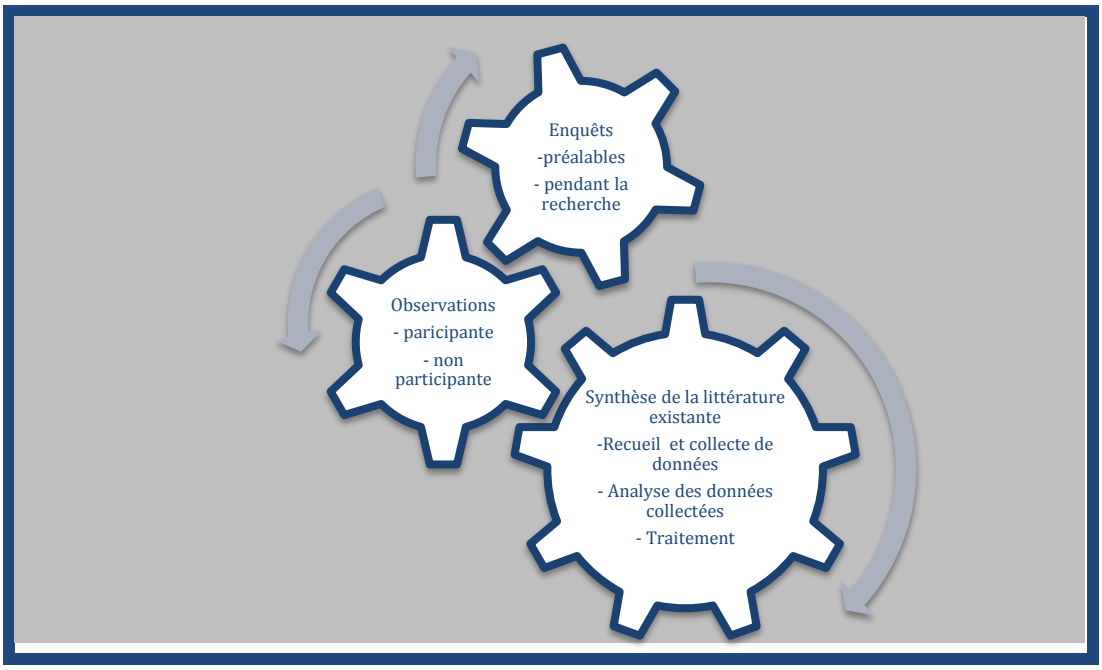
de ce principe et au vu du sujet qui nous intéresse, nous avons décidé de nous inscrire dans le paradigme constructiviste. Avec l'approche systémique, il sera possible, en s'appuyant sur des lectures, des observations préliminaires puis participantes, de valider ou non nos hypothèses de départ. Considérer les phénomènes qui nous intéressent de manière macro nous poussera à intégrer dans notre recherche un maximum de variables qui seront éliminées au fur et à mesure des avancées de la recherche. Le choix de la rétention de certaines variables se fera à partir des constats et observations que nous ferons dans le « réel ». Faire un va-et-vient entre la théorie et la pratique pourra ainsi attester de l'exactitude des thèses qui découleront de ce travail de recherche.

RECUEIL DES DONNEES

Dans le choix de la méthode de travail le recueil des informations, l'observation et la synthèse de la littérature existante seront les étapes préalables à une analyse et une mise en relation des données.

Il faut d'abord enquêter et observer pour recueillir des informations.

Il faudra déterminer le cadrage de la situation des acteurs (étude documentaire ou pré enquête auprès des experts). Une première enquête a été réalisée en préambule à notre travail de recherche lors de la biennale de Dakar 2006. Des artistes ont été interrogés sur leur situation d'artistes contemporains africains et sur leurs perspectives d'avenir. En tentant de comprendre les attentes de ces derniers, un retour à la littérature nous a permis d'émettre des hypothèses. Pour les vérifier, la recherche documentaire a été un soutien à une observation de deux éditions de la biennale de Dakar, celle de 2008 et celle de 2012. Cette observation a été appuyée par une observation participante au sein de la Fondation Blachère dont l'objectif est la promotion et la diffusion du travail des artistes contemporains africains. Enfin, quelques entretiens ont été réalisés avec des professionnels du domaine de l'art contemporain africain et des artistes. Les entretiens ont été réalisés pour la plupart lors des éditions de la biennale de Dakar et au sein de la Fondation Blachère.



La construction de ce schéma permet de comprendre le fonctionnement de l'interconnexion des méthodes et le va-et-vient comme étant une constance dans notre méthode de recherche. Il permet aussi de comprendre que la recherche se fait à l'intérieur d'un système aux variables intégrées de manière progressive. Les sources bibliographiques ont été consultées principalement dans les bibliothèques de la biennale de Dakar, de la Fondation Blachère qui possèdent des archives qui leur sont propres mais également à la médiathèque du musée du Quai Branly, à la bibliothèque nationale de France (BNF).

REVUE BIBLIOGRAPHIQUE

L'apport des SIC

Les SIC sont connues pour être un domaine d'études complexes dans un cadre pluridisciplinaire. Un univers où les interactions, les dispositifs et les objets mobilisent des champs différents. De ce fait, les sujets abordés par les SIC ont tendance à se retrouver dans de nombreuses autres disciplines notamment celles des sciences humaines mais aussi, celles des sciences sociales, à travers les sciences de gestion et même l'informatique. Par ailleurs, la richesse des sujets pour lesquels s'intéressent les chercheurs en SIC, pousse la recherche à frapper à d'autres portes. Néanmoins, il existe un socle sur lequel les chercheurs en SIC peuvent s'appuyer pour définir les concepts qu'ils tentent d'étudier.

Sur les sujets qui concernent notre recherche, les apports d'Yves Winkin, sur les concepts de culture et de mondialisation, de Dominique Wolton, d'Arman Mattelart, de Serge Latouche et de Pierre Musso contribueront à une meilleure compréhension des approches communicationnelles de la mondialisation. Du point de vue des notions d'identité et de culture, les travaux de Goffman, de Mead, de Bennedict, de Bruno Latour et de Paul Rasse, nous permettront de mieux comprendre les concepts et leurs interconnexions avec d'autres concepts afférents à l'identité et à la culture.

Du point de vue des notions d'information et de leurs dispositifs, les travaux de Yann Bertacchini sur l'information et les processus de communication, de Stéphane Goria et Audrey Knauf, les travaux de Nicolas Rolland, éclaireront et guideront la partie sur les dispositifs techniques proposés dans le cadre d'une observation participante.

Notre recherche s'appuie également sur les travaux de Norbert Hillaire notamment ses travaux sur l'art numérique qui nous permettront de comprendre les enjeux et les perspectives qu'offrent les arts numériques aux artistes à travers leur usage, mais aussi les enjeux induits par le rapport entre art et culture, art et technique, etc. L'approche de Norbert Hillaire nous permettra de comprendre la taille des défis qui seront à réaliser pour les artistes africains, par rapport à la place des TIC dans l'art contemporain africain. A travers son ouvrage, co-rédigé avec Edmond Couchot nous pourrons imaginer les perspectives qui sont offertes aux artistes contemporains africains à travers le numérique.

L'apport des autres disciplines

Notre approche complexe et systémique nous oblige à nous tourner vers d'autres disciplines, pour comprendre les phénomènes que nous étudions. Pour ce faire, nous nous référonsà de nombreux auteurs en anthropologie culturelle, en sociologie, en sciences de gestion, en économie, en économie politique, en esthétique et en histoire. Nous faisons ainsi appel aux théories de la sociologie de la culture avec les travaux d'Emile Durkheim, à l'anthropologie structurale, en faisant référence aux travaux de Lévi-Strauss. Concernant les

questions d'identité et de ce qu'elle englobe, nous faisons référence aux travaux des *cultural studies* et *postcolonial studies* pour ancrer notre recherche dans une dimension temporelle et spatiale précise, au sein de laquelle les travaux d'Arjun Appadurai et Homi K. Bhabha, de Rasheed Araeen prennent toute leur place. Les travaux de Paul Gilroy de Stuart Hall, d'Edward Said, nous ont aidée à mieux comprendre la notion de diaspora et ce qu'elle implique pour les populations non occidentales, ou issues de ce que l'on pourrait appeler, les diasporas historiques. La théorie esthétique d'Adorno et son approche sur les industries culturelles nous aideront dans cette recherche à structurer notre pensée. La notion de « rhizome » évoquée par Gilles Deleuze et Félix Guattari nous a permis d'appréhender notre sujet. Les travaux de Jean-Loup Amselle, d'Elikia M'bokolo et d'Achille Mbembe ont contribué à nous éclairer sur la place de l'art contemporain africain dans le monde d'un point de vue historique, anthropologique, philosophie et sociologique. Enfin les économistes et les géographes tels Sylvie Brunel, Saskia Sassen nous aideront à comprendre le processus de la mondialisation sous des aspects différents et surtout les conséquences économiques et géopolitiques des déplacements de population, de l'émergence des TIC en Afrique, etc.

III. CHOIX DE L'ORIENTATION THEORIQUE DANS LE CHAMP DES SIC ET DES AUTRES DISCIPLINES

APPORTS THEORIQUES SUR LA NOTION DE MONDIALISATION

Le terme mondialisation apparaît en français dans les années 1980. L'économiste Sylvie Brunel nous explique que la mondialisation constitue « *une nouvelle phase de l'intégration planétaire des phénomènes économiques, financiers, écologiques et culturels*[42] ». Il faut comprendre qu'il s'agit d'un phénomène avant tout économique, mais que ce dernier s'est étendu à d'autres sphères, notamment, celle de la culture. Bien que, selon certaines théories, la mondialisation existe depuis le XVe siècle avec la mise en place d'une « économie monde », celle que nous connaissons, aurait commencé il y a environ cinquante ans. Même si cette dernière s'est quelque peu figée durant les deux guerres et la guerre froide, le processus s'est réellement affirmé, comme il a été précisé, au début des années 1980. On assiste à cette époque à l'avènement des doctrines libérales et à l'émergence de nouvelles forces ; les médias, Internet, les organisations non gouvernementales. Vient par la suite l'ère du développement durable qui va devenir l'une des grandes préoccupations du XXIe siècle. Thomas Boutoux explique qu'en plus d'être un système économique où les marchés deviennent interdépendants, ce phénomène « *repose sur l'idée qu'à la fin du XXe siècle, la croissance des échanges financiers et commerciaux entre les cinq continents, le développement des réseaux de communication et d'information transfrontaliers (télévision, téléphonie, Internet) et l'intensification des flux migratoires à l'échelle mondiale ont contribué à une mise en relation généralisée des habitants de notre planète sans précédent dans l'histoire*[43] ».

Autre élément important : l'apparition de nouveaux modèles alternatifs. En effet, la Chine, l'Inde, le Brésil offrent d'autres contextes de développement qui, quoique l'on dise, se réfèrent néanmoins au modèle de développement occidental. Le professeur Serge Latouche[44] soutient la théorie selon laquelle la mondialisation serait ; « *dans sa forme la plus extrême* », une sorte de machine à broyer les cultures. Cependant, les tenants de la globalisation pensent qu'une sorte de métissage culturel pourrait contribuer à régler le problème de nombreuses sociétés aujourd'hui, qui est l'essentialisme. Il semblerait pourtant que certaines cultures arrivent de façon subtile à allier leurs traditions à la vie moderne. Nous pensons notamment au Japon qui, bien qu'étant une société post-industrielle, est encore empreint de traditions ancestrales très fortes. Nous sommes donc face à un monde en pleine mutation, au sein duquel les moyens de communication réduisent les distances entre les hommes de façon considérable et engendrent une juxtaposition des cultures entrainant l'émergence de phénomènes tels que l'hybridité ou de façon extrême, l'uniformisation culturelle. Cela entraîne pour certains pays une crispation identitaire de populations qui se sentent culturellement agressées. Naissent alors des mouvements dont l'objectif est la préservation de cultures que l'on peut penser, ancestrales. Dortier[45] explique d'ailleurs que, « *paradoxalement, la mondialisation autorise la prolifération des microcultures et redonne vie à des traditions en voie de disparition* ». Dans

[42]BRUNEL, S., *Revue Sciences humaines*, numéro 180, mars 2007.

[43]BOUTOUX, T., « Globalisation » in *Catalogue de la sixième biennale de l'art contemporain africain de Dakar*, Dak'art 2004.

[44]DORTIER, J.F., « Vers une uniformisation culturelle ? » *Revue Sciences humaines*, numéro 180, mars 2007.

[45]DORTIER, J.F., Op. Cit. p 55.

un tel contexte, il est important de pouvoir définir, de façon claire, ce que représente la culture et quels seraient son impact et sa structure dans les sociétés, notamment africaines face à la mondialisation et à l'avènement des technologies de l'information et de la communication, puisque la question à poser est celle de la mondialisation culturelle et de ses conséquences à court et long terme.

DEFINITIONS ET APPROCHES DES CONCEPTS DE CULTURE ET DE MONDIALISATION

Une mondialisation culturelle

L'anthropologie culturelle explique que « *la culture est un attribut de tous les êtres humains quels que soient le lieu où ils vivent et leur façon de vivre… Il n'est pas d'exemple de société sans une philosophie de la vie, sans notion de l'origine et du fonctionnement de l'univers et sans théories sur la façon de manipuler le surnaturel pour parvenir à certaines fins*[46]. Chaque culture possède donc des acquis qui lui garantissent la pérennité de ses valeurs et de ses croyances. Ces dernières attestent l'identité de la société. Néanmoins, il faut noter qu'elle est en perpétuelle évolution bien que certains de ses éléments soient statiques. Ses définitions sont nombreuses et dépendent beaucoup du champ d'étude. A cet effet, Kroeber et Kluckhohn avaient trouvé en 1952 plus de 200 définitions de la culture.

La psychologie par exemple, définit la culture comme étant « *un élément appris du comportement humain*[47] ». Yves Winkin considère la culture comme étant communication. L'anthropologue Arjun Appadurai quant à lui, considère la culture comme étant un « *mécanisme heuristique utile pour traiter les différences*[48]» et ce plus que comme « *la propriété d'individus et de groupes* [49]». Toutes ces différentes conceptions poussent à approfondir cette notion de façon à mieux en comprendre les contours.

La culture dans la mondialisation : approches des sciences humaines et sociales

Le petit Robert définit la culture comme étant : l'ensemble des connaissances acquises qui permettent de développer le sens critique, le goût, le jugement. La culture serait la capacité de l'homme à dominer la nature. Autrement dit, elle permet à l'homme de pouvoir domestiquer la nature afin de pouvoir s'y installer. S'il existe une différence significative entre les hommes, c'est leur culture. En effet, elle conditionne les modes de vie, les pensées et en théorie n'existe que lorsqu'il est question d'humanité.

Selon l'UNESCO, « *la culture peut aujourd'hui être considérée comme l'ensemble des traits distinctifs, spirituels et matériels, intellectuels et affectifs, qui caractérisent une société ou un groupe social. Elle englobe, outre les arts et les lettres, les modes de vie, les droits fondamentaux de l'être humain, les systèmes de valeurs, les traditions et les croyances, - et que la culture donne à l'homme la capacité de réflexion sur lui-même. C'est elle qui fait de nous des êtres spécifiquement humains, rationnels, critiques et éthiquement engagés. C'est*

[46]HERKOVITS, M. J., (1950) *Les bases de l'anthropologie culturelle*, document produit en version numérique par J.M. Tremblay, professeur de sociologie au Cegep de Chicoutimi. P 10.

[47]HERKOVITS, M. J., (1950) P16.

[48]APPADURAI, A., *Après le colonialisme : les conséquences culturelles de la globalisation*, Payot, 2005. P 45.

[49] Ibid.

par elle que nous discernons des valeurs et effectuons des choix. C'est par elle que l'homme s'exprime, prend conscience de lui-même, se reconnaît comme un projet inachevé, remet en question ses propres réalisations, recherche inlassablement de nouvelles significations et crée des œuvres qui le transcendent[50] ».

Denys Cuche pense qu'il faut, pour comprendre la culture, remettre sa définition première dans un contexte occidental. Cela permettrait de mieux la comprendre, car cela nous aidera à « *mettre un lien entre l'histoire du mot « « culture » » et l'histoire des idées*[51] ». L'origine du mot culture dans la langue française est latine (*cultural*) et désigne à la source, la terre cultivée. Ce mot évoluera et désignera par la suite la culture de la terre mais aussi celle de l'esprit. Au XVIe siècle, il est décrit comme étant « *la culture d'une faculté*[52] ». Au XVIIIe siècle, il entre dans le dictionnaire de l'Académie française mais n'est pas encore défini dans son sens actuel.

Au-delà de cette définition, le mot culture est encore utilisé pour désigner l'ensemble des acquis d'une civilisation ou d'une nation ; ce terme est employé dans ce cas précis au singulier. Peu à peu, la définition du mot s'étend aux êtres humains et commence à se rapprocher de la notion de civilisation. A travers ces nouvelles conceptions, l'homme est placé au centre de la recherche et contribue à la naissance de disciplines telles l'ethnologie par Chavannes en 1787.

L'approche anthropologique

L'intérêt accordé à cete discipline par l'anthropologie s'explique par le fait qu'il s'agit de l'une des premières à avoir conceptualisé la notion de culture (d'un point de vue scientifique) comme pouvant être lue de manière globale. L'anthropologie est définie comme étant une branche de l'ethnologie et étudie l'homme dans ses aspects biologiques et anatomiques. Edward Tylor donne la première définition ethnologique de la culture. Il l'explique comme suit; « *Culture ou civilisation, pris dans son sens ethnologique le plus étendu est ce tout complexe qui comprend la connaissance, les croyances, l'art et la morale, le droit, les coutumes et les autres capacités ou habitudes acquises par l'homme en tant que membre de la société* [53]». Ainsi Tylor affirme que la culture se développe dans de nombreuses aires de la vie sociale des êtres humains. Elle est donc partie intégrante de la vie humaine ; « *elle apparaît comme une sorte de capital spirituel dont la société est dépositaire*[54] ».

Franz Boas donne une définition différente de la culture qu'il observe comme étant relative au contexte de l'individu et donc unique. Ainsi affirme-t-il dans son ouvrage, *L'art primitif*, qu'une « *culture ne peut se comprendre que comme le résultat d'un processus historique, déterminé dans chaque cas par le contexte social et géographique dans lequel se trouve un peuple et par la façon qu'à celui-ci d'exploiter le matériau culturel en sa possession – que ce matériau soit le produit de sa propre créativité, ou qu'il vienne de l'extérieur* [55]». La culture pourrait donc être considérée comme étant la résultante de plusieurs habitudes, croyance, coutumes et influences qui au fil du temps se greffent à la vie d'une

[50] Déclaration de Mexico sur les politiques culturelles, Conférence mondiale sur les politiques culturelles Mexico City, 26 juillet - 6 août 1982

[51]CUCHE, D., *La notion de culture dans les sciences sociales*, Repères, 1998. P 7.

[52]CUCHE, D., Op. Cit. P 8.

[53]CUCHE, D., Op Cit. P 16.

[54] Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie, sous la direction de Pierre Bonte, Michel Izard, PUF, 2007. P190

[55]BOAS, F., *L'art primitif,* Adam Biro, 2003. p 34.

société pour en devenir l'identité. Il est important de parler d'influence, car la culture, ce sont aussi des interactions sociales entre les peuples. Ainsi, chaque culture est unique et de ce fait doit être respectée.

Notons que cette conception de la culture est jusqu'à présent effective dans l'anthropologie culturelle nord-américaine qui considère la pluralité et la spécificité des cultures. Selon l'auteur, la culture est beaucoup plus déterminante pour les groupes humains que l'environnement physique. Ainsi, ce qui spécifie les êtres humains, c'est leur culture. Pour appuyer cette thèse, l'auteur nous explique que certaines habitudes culturelles « très tenaces » ont réussi à traverser sans menace les siècles et à être encore de nos jours vivaces. Bien qu'elles soient souvent stables pendant une période, il arrive que ces dernières subissent des modifications à un moment donné. Il s'agit là d'un constat fondamental qui nous permet de poser l'hypothèse d'une pluralité des cultures. En effet, Boas fut le premier à considérer, non pas « la » culture mais « les » cultures. Il rejette alors la notion de race qu'il considère comme instable car étant capable d'évoluer de façon très rapide. On peut, d'après une étude qu'il a effectuée au sein de 17821 immigrants aux Etats-Unis, entre 1908 et 1910, voir que la morphologie des traits peut varier de façon extrêmement rapide. Enfin Boas trouve des limites à la méthode comparative en vigueur, pour étudier les cultures. Selon lui, il est imprudent de l'utiliser et il préfère parler de relativisme culturel. Il est important de revenir sur cette notion, car elle est au cœur de l'actualité avec la prise en compte d'un monde où les cultures se juxtaposent et où l'alternative d'une cohabitation harmonieuse entre les peuples paraît pour l'instant la plus facile à administrer. Le relativisme culturel considère que le contexte dans lequel évolue une culture détermine son identité. On peut dès lors considérer la spécificité des codes de chaque société, quand bien même cette théorie a été décriée, dans la mesure où son application paraît difficile du fait de la non objectivité de ses méthodes. Toujours est-il que ce principe, selon Boas, « garantit la dignité de chaque culture » et donc son respect. Cette conception de la culture va par la suite évoluer et engendrer, du point de vue de l'ethnologie, plusieurs écoles qui vont tenter d'approfondir la question ou la traiter différemment. On pense notamment à l'école structuraliste avec Claude Lévi-Strauss (même s'il s'en est très vite détaché) ou à l'école évolutionniste avec Morgan et Frazer.

L'anthropologie française

I. Émile Durkheim

Une chose importante est à préciser au préalable. En effet, la notion de culture est étroitement opposée à celle de civilisation en Allemagne. Selon Antoine Compagnon dans son texte : La culture langue commune de l'Europe ?[56] Ce mot a été opposé à la notion de civilisation dès le XIXe siècle en Allemagne. Ainsi, la *Kultur* est « *collective, profonde, authentique et populaire tandis que la « « civilisation » » est acquise, artificielle voire raffinée et aristocratique, comme les bonnes manières. La Kultur, c'est l'esprit, la* Geist *d'une collectivité, notamment d'une nation…elle désigne une substance qui imprègne toutes les manifestations vitales d'un peuple. La culture est différentielle : unifiant un groupe, elle le sépare des autres*[57] ». Cette citation permet de saisir parfaitement la complexité de la

[56]COMPAGNON, A., « Qu'est ce que la culture », sous la direction d'Yves Michaud, Odile Jacob, 2001. p 231.
[57]Ibid.

définition du mot *kultur* ; ce qui permet d'intégrer dès lors la possibilité de divergences de conceptions si au départ la définition même du mot est différente.

Durkheim, bien qu'étant français, (et surtout connu pour ses contributions sociologiques[58]) préfère au mot culture, celui de « civilisation ». Dans la note qu'il écrit sur la civilisation en collaboration avec Marcel Mauss, Durkheim la définit comme « *un ensemble de phénomènes sociaux qui ne sont pas attachés à un organisme social particulier ; ils s'étendent sur des aires qui dépassent un territoire national, ou bien ils se développent sur des périodes de temps qui dépassent l'histoire d'une seule société* ». L'originalité de sa conception réside dans sa vision de la société moderne qui est constituée de systèmes complexes et solidaires et où il est important de comprendre la primauté de l'individu face à la société. Cette définition nous permettra de mieux comprendre que la culture peut être considérée au-delà d'un pays, d'une nation.

II. Claude Lévi- Strauss

Lévi Strauss définit la culture comme étant « *quelque chose dont l'existence est inhérente à la condition humaine collective elle en est un attribut distinctif*[59] ». Il voit la culture comme « *tout ensemble ethnographique qui, du point de vue de l'enquête, présente par rapport à d'autres, des écarts significatifs*[60] ». Il ajoute à la définition de Tylor le fait que les cultures se définissent par leur langage, les règles matrimoniales, l'art, la science et la technologie. Il se fonde sur le travail de Benedict et explique que les cultures se définissent selon le même modèle. Il ajoute à cela trois autres critères qui sont essentiels à la définition de ce qu'est selon son expérience, une culture. Il existerait un nombre limité de cultures, ensuite, l'intérêt de l'étude des sociétés primitives réside dans le fait que ces dernières permettent d'étudier les différences survenues par la suite et enfin, il est possible d'étudier ces cultures indépendamment de leurs individus.

Ainsi, il existerait une sorte d'ossature immuable aux cultures, où les différences surviendraient par la suite. Cela permet de comprendre la position de Lévi-Strauss qui soutient à l'aide du structuralisme la thèse selon laquelle il y aurait à travers les différentes cultures, une sorte d'invariabilité. Patrice Maniglier nous explique que pour Lévi-Strauss, « *c'est par la manière dont elle s'oppose à d'autres cultures qu'une culture se définit, et la culture n'est rien d'autre que la capacité à se distinguer*[61] ». L'anthropologie structurale essaierait donc de trouver ce qui est commun à toute structure sociale tout en étant consciente que des invariants communs existent mais en quantité limitée. L'humanité aurait donc des principes culturels fondamentaux – comme le refus de l'inceste - qui garantiraient l'essence même de la culture. Ces invariants ne certifient toujours pas la spécificité d'une culture ; au contraire ces derniers peuvent souvent attester de variations qui surviennent lors d'un rite commun à toutes les sociétés. Prenant l'exemple de la mort et nous appuyant sur l'ouvrage de Lévi-Strauss : Le regard éloigné, on constate que toutes les cultures se soucient de leurs morts, mais de façons différentes voire même de temps en temps contradictoires. Ainsi, il existerait une diversité des cultures et ce qui est intéressant pour les structuralistes, c'est de savoir si à travers ces traits communs, on peut aller au-delà du simple constat et pouvoir expliquer les raisons de ces « universaux de la culture ».

---

[58]Bien qu'étant considéré comme l'un des pères fondateurs de la sociologie française, ses travaux ne sauraient être ignorés par l'anthropologie contemporaine.

[59]Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie, Op Cit.

[60]Ibid.

[61]MANIGLIER, P., *Le vocabulaire de Lévi Strauss*, Ellipses, 2002. p 15.

Sur la diversité culturelle, Lévi-Strauss explique dans son ouvrage sus-cité, que la modernité et l'avènement de la société industrielle, marquaient la fin d'un monde où les populations, séparées par des barrières géographiques, linguistiques et culturelles évoluaient de façon différente tant au plan biologique que culturel. La conséquence de ce phénomène, c'est que l'humanité devra « *réapprendre que toute création véritable implique une certaine surdité à l'appel d'autres valeurs, pouvant aller jusqu'à leur refus sinon même leur négation. Car on ne peut à la fois, se fondre dans la jouissance de l'autre, s'identifier à lui et se maintenir différent* [62]». Autrement dit, une sorte d'homogénéisation culturelle à l'échelle mondiale serait dangereuse pour le monde, car elle entraînerait une paupérisation culturelle. Il émet plus loin la théorie selon laquelle, « *les grandes époques créatrices furent celles où la communication était devenue suffisante pour que des partenaires éloignés se stimulent, sans être cependant assez fréquente et rapide pour que les obstacles, indispensables entre les individus comme entre les groupes s'amenuisent au point que des échanges trop faciles égalisent et confondent leur diversité* [63]». Il semblerait qu'il soit important que les cultures gardent leur patrimoine, dans l'optique d'une créativité constante de la part des êtres humains qui vivent et définissent cette culture.

Enfin, un dernier point qu'il nous paraît important d'aborder dans l'œuvre de Lévi-Strauss, c'est la notion d'ethnocentrisme, car elle est un élément de différenciation des races d'un point de vue culturel. Ce terme a été inventé par l'américain William G. Summer en 1906. Dans son ouvrage Folkways, il explique qu'il s'agit d'un mot « *pour cette vue des choses selon laquelle, notre propre groupe est le centre des choses, tous les autres groupes étant mesurés et évalués par rapport à lui*[64] ». Il apparaît dans les écrits de Lévi-Strauss, un constat révélant l'inaptitude des hommes à considérer la diversité culturelle comme étant un phénomène naturel résultant des rapports directs ou indirects entre les sociétés.

La position de Lévi- Strauss en ce qui concerne les questions relatives à la notion de culture paraît alors plus claire. Il est important de définir la place de cette dernière dans les sociétés et de comprendre que de nombreux faits que l'on attribue à la nature sont en réalité des produits de la culture. De ce fait, l'être humain est, d'une manière très importante, déterminé par son environnement culturel. Retenons que, selon la théorie de Lévi-Strauss, il existe des invariants de la culture et ce, dans toutes les sociétés. Cela nous permet de poser l'hypothèse de la diversité des cultures qui ne doivent pas perdre leurs différences dans l'optique de la subsistance de leur créativité.

L'anthropologie britannique

I. L'approche fonctionnaliste de Malinowski

Malinowski voit dans la culture un moyen de satisfaire les besoins essentiels de l'homme. Il propose une approche fonctionnaliste de la culture et considère une certaine interdépendance entre les différents éléments d'une même culture. Autrement dit, tous ces éléments s'harmoniseraient de façon à construire un certain équilibre. De ce fait, les cultures seraient des ensembles statiques et équilibrés qui tendent à se conserver identiques. Seul un élément extérieur pourrait entraîner un changement culturel. Ayant étudié des normes culturelles dans de nombreuses sociétés (comme en Papouasie Nouvelle Guinée) des

[62]LEVI STRAUSS, C., *Le regard éloigné*, Editions Plon, 1983. 47.
[63]Ibid.
[64] CUCHE, D., Op.cit. p 21.

phénomènes tels la sexualité, ou encore les croyances universelles, Malinowski nous montre « *l'importance de la notion de contexte mais également l'interdépendance des faits sociaux comme une expression de leur nécessité*[65] ». Surgit alors toute l'importance de l'observation participante qui pour Malinowski, mais aussi pour tous les disciples du fonctionnalisme, permet de comprendre une culture, car selon lui, on ne peut l'étudier de l'extérieur ou à distance. Cela permet de comprendre le point de vue de l'autochtone. Cette conception va au delà de l'observation directe et nous explique qu'il faut impérativement analyser les choses dans leur contexte pour une meilleure compréhension des faits étudiés. Aussi pense-t-il qu'il faut étudier une culture dans son contexte contemporain et non tenter d'en connaître son passé. En effet, remonter dans l'histoire d'une « société [66]» n'aurait aucun intérêt scientifique car les résultats en seraient de toute manière biaisés.

L'intérêt de la démarche de Malinowski réside donc dans la « contextualisation » de la culture, la manière de l'appréhender et surtout l'importance de la voir dans sa contemporanéité. Il faut donc connaître la mentalité de la société que l'on étudie ; cela permettra de pouvoir comprendre les interrelations qui existent dans cette société et ainsi de mieux comprendre sa culture, sans préjugés.

II. Frazer et la théorie évolutionniste

Juriste de formation, Frazer s'intéresse, par l'influence de Tylor mais aussi de Morgan, à l'anthropologie, notamment religieuse. Evolutionniste convaincu, il considère que les sociétés ou les cultures évoluent, en quelque sorte de la même manière que les êtres vivants. Il s'intéresse à la notion de mythe, (et) de sacré et race, ainsi qu'à une sorte d'inventaire de ce qu'ils représentent dans de nombreuses sociétés et ce, à travers toute son œuvre. Ses travaux ont beaucoup inspiré Lévi- Strauss et Freud notamment sur la question du mythe ou encore celle du totémisme. Il ne faut cependant pas oublier qu'il a suscité de vives critiques de la part notamment de Mauss et de Durkheim. Ces derniers contestent par exemple la « théorie frazienne de la magie » ou encore l'opposition trop radicale entre la magie et la religion. Néanmoins, ses travaux ont beaucoup inspiré le monde de l'anthropologie. Nous retenons la vision évolutionniste de Frazer qui présuppose une corrélation entre la culture et l'évolution de l'homme.

L'anthropologie culturelle américaine

L'école « culture et personnalité »

Les travaux de Ruth Bennedict et ceux de Margaret Mead permettent d'obtenir un éclairage sur la notion de culture dans l'approche anthropologique culturelle. Pour définir l'école « culture et personnalité », nous nous attachons à ce qui, pour ces anthropologues semble primordial lors de l'étude d'une société. En effet, ces derniers considèrent que l'étude de la culture nécessite une obligation ; celle de savoir comment les peuples étudiés vivent leur culture. Ainsi les membres d'une même société appréhenderaient leur culture de la même manière. Mais alors, comment pourrait-on définir la personnalité de chaque membre de cette communauté ? Tel est l'objet de la recherche des membres de cette école.

L'originalité de l'œuvre de Bennedict réside dans sa pensée culturaliste. Elève de

[65]Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie, Op Cit. p 439.

[66]Nous mettons le terme société entre guillemets car l'objet de ses études a souvent été les sociétés dites primitives.

Franz Boas, elle émet la théorie selon laquelle, ce qui définit une culture, c'est son *pattern* c'est-à-dire son orientation. Autrement dit, elle serait homogène et installée de manière cohérente et collective. Il s'agit donc de particularités d'une culture qui constituent en réalité le facteur de consolidation de cette même culture. Elle soutient dans son ouvrage fondamental Pattern of culture que cette dernière détermine la personnalité de chaque individu. Ainsi, chaque culture possèderait ce qu'elle appelle « un arc culturel » qui symboliserait le style ou la spécificité de ladite culture. Elle travailla pour illustrer son propos sur les Indiens *Zuni* du Nouveau Mexique qui, en conclusion, seraient de type Anatolien et les Indiens *Kwakiutl* qui eux, plus fougueux, seraient de type Dionysiaque[67]. Elle estime donc que les cultures seraient un processus psychique qui ancre les individus dans un certain modèle et que ces derniers détermineraient en quelque sorte l'ensemble de leur vie en société. Cette notion d'inconscient social va ouvrir la brèche pour une collaboration entre culturalistes et psychanalystes.

L'objet du travail de Margaret Mead rejoint celui de sa consœur Ruth Bennedict sur l'individu dans la société. Néanmoins, le travail de Mead est beaucoup plus axé sur le comportement de l'enfant en société, ainsi que sur son processus d'enculturation. L'objectif étant de connaître le degré d'implication de la culture dans la fabrication de la personnalité de l'enfant, mais aussi de celle du genre. Les hommes sont- ils par définition plus agressifs, plus entreprenants ou ces aspects du caractère d'un individu sont- ils des conséquences de la culture transmise ? Elle se concentre ainsi sur la formation de la personnalité et choisit comme terrain, trois tribus de Nouvelle-Guinée, les *Arapesh*, les *Mundugumor* et les *Chambuli*. Mead réussit à nous montrer qu'il n'existe en soi pas de déterminisme en ce qui concerne le comportement d'un individu. Mead nous montre ainsi que les personnalités masculines et féminines se fabriquent selon la transmission de la culture dans laquelle grandissent les individus.

Enfin l'anthropologie culturelle américaine avec Herskovits[68] nous explique que l'on peut distinguer, trois méthodes différentes qui peuvent nous permettre d'étudier l'individu dans son cadre culturel.

> « *La première, la méthode configurationnelle culturelle, cherche à établir les types dominants de cultures qui favorisent le développement de certains types de personnalité. La seconde, ou méthode de la personnalité modale met l'accent sur les réactions de l'individu envers le milieu culturel où il est né… La troisième ou méthode projective utilise les diverses méthodes « projectives » d'analyse, en particulier les séries des taches d'encre de Rorschach, pour établir, par induction, la gamme des variations de personnalité dans une société donnée* ».

Le culturalisme s'intéresse principalement aux rapports entre individu et société, à la construction de l'individu et à sa place dans la hiérarchie ou la structure à laquelle il appartient. Cette approche conçoit le monde sous différentes aires culturelles au sein desquelles la vie est structurée de façon particulière. Nous nous appuyons entre autre sur les thèses de Benedict. Ensuite, les culturalistes ont établi comme nous l'avons vu, un lien entre la culture et la psychologie. En effet la thèse selon laquelle l'éducation et la culture construisent la personnalité d'un individu a été principalement développée par l'école « culture et personnalité ». Enfin, la théorie de Mead a contribué à démontrer que la culture

[67]Il s'agit selon D. Cuche une référence très claire à Nietzsche.

[68]HERSKOVITS, M. J., Op. cit. p 39.

est un facteur capital dans la construction de l'individualité et ce, bien avant les considérations liées à la biologie.

L'anthropologie dont l'objet est l'étude du genre humain, nous permet d'avoir une conception particulière de la culture. A travers elle, nous comprenons que cette dernière n'est pas universelle et que, compte tenu des bouleversements survenus avec notamment la globalisation et l'avènement des technologies de l'information et de la communication, il devient impératif d'approfondir cette notion, en prenant connaissance de la place de la culture dans les sciences sociales à l'époque moderne.

En référence au texte de Nicolas Journet en introduction à l'ouvrage collectif La Culture : de l'universel au particulier, nous concevons la difficulté à expliquer la notion de « culture », compte tenu des multiples usages que l'on en fait. Ainsi la « culture pop » aurait-elle quelque chose en commun avec la « culture des ingénieurs » ? Il est, à vrai dire compliqué de répondre à cette question. Ce qui est sûr néanmoins, c'est que ce terme est aujourd'hui devenu une notion fourre-tout qu'il faut de ce fait utiliser avec précaution. L'ouvrage de Samuel Huntington Le choc des civilisations nous permet de comprendre ce que l'absence de clivages idéologiques entraîne dans notre société moderne. L'auteur prédit comme conséquence à cette situation, l'émergence d'affrontements entre la société occidentale et les sociétés musulmanes et confucéennes qui vont s'appuyer sur leurs différences culturelles. Cette thèse, bien que discutable selon Journet, nous interpelle à propos de l'importance de la culture et de son empreinte sur les sociétés modernes quelles qu'elles soient. Il faudrait alors pouvoir concevoir qu'au-delà des conceptions anthropologiques, la notion de culture implique d'autres enjeux dans les sciences sociales.

La culture nous intéresse dès lors qu'elle s'est mondialisée. En effet, l'approche de l'école postcoloniale nous permet de mieux cerner la façon dont la culture « occidentale » s'est étendue dans les pays du sud et quelles en sont les conséquences aujourd'hui, à partir des textes d'Arjun Appadurai, d'Homi Bhabha et d'Achille Mbembe.

La notion de culture dans l'école postcoloniale

I. Approches de l'école postcoloniale

L'intérêt de l'étude de cette école réside dans le fait que des anthropologues ou chercheurs en sciences sociales se focalisent sur les pays du sud, notamment l'Afrique, pour nous donner un point de vue « localisé » de cette partie du globe après l'époque coloniale. Face à quels enjeux sommes-nous en train de lutter aujourd'hui ? De plus, comme le souligne Mbembe dans un entretien qu'il accorde à la revue Esprit[69], cette pensée nous permet de retenir une relation avec la mondialisation. Il est grâce à elle, possible d'appréhender notre sujet d'une autre manière. En effet, nous sommes aujourd'hui dans une nouvelle phase historique où il est devenu important d'avoir une perception « non occidentale » de certains faits inhérents à la mondialisation.

L'originalité de cette pensée réside dans le fait qu'elle traite des problèmes des anciennes colonies notamment l'Inde, les pays d'Afrique, etc., mais s'inspire de la philosophie occidentale. Elle est selon Mbembe, très influencée par les « *penseurs français de*

[69]MONGNIN, O., LEMPEREUR, N., SCHLEGEL, J.L., « Pour comprendre la pensée postcoloniale : Entretien avec Achille Mbembe », *Esprit* numéro 12, décembre 2006

l'altérité[70] » ; il s'agit de Foucault, Derrida ou encore Merleau - Ponty. Plus anciennement, on peut citer Memmi, Fanon, Senghor ou encore Césaire qui surent donner une autre vision du « colonisé » et de sa condition dans le monde. Notons cependant que ce courant de pensée est plutôt connu dans le monde anglo-saxon (de l'Angleterre à l'Afrique du Sud) et que ses membres sont souvent des intellectuels anglophones. A cet effet, l'influence des intellectuels indiens sur les questions postcoloniales est réellement non négligeable et mérite que l'on s'y intéresse. Ashis Nandy nous explique dans son ouvrage The intimate Enemy, que la lutte contre le colonialisme s'est faite de manière « matérielle et mentale ». Mbembe explique d'ailleurs que ce dernier « *introduit la psychanalyse dans le discours postcolonial tout en ouvrant un dialogue entre ce courant de pensée et la Dialectique des Lumières de Adorno et Horkheimer*[71] ». Homi Bhabha et son ouvrage Les lieux de la culture, nous montre clairement les liens qui existent aujourd'hui entre colonisation et mondialisation. Enfin, Appadurai[72], traite dans son ouvrage, des conséquences de la colonisation (notamment culturelles) en Inde mais également de la place et de l'imaginaire des diasporas indiennes dans le monde. Bien que ces auteurs traitent de questions relatives à leur pays et dans une moindre mesure à leur condition, il n'en demeure pas moins que le fait de traiter des sujets avec une vision nouvelle permet de trouver des relations avec un fait actuel qui est la globalisation. De plus, la pensée postcoloniale nous permet de comprendre et d'avoir une réflexion critique sur le monde actuel et les rapports qu'entretiennent les pays du nord avec ceux du sud.

Une nouvelle géographie de la pensée est née avec ce phénomène et, chose inédite, elle est observable depuis des endroits différents du globe, tout en y étant validée par des scientifiques d'horizons divers. Pour André Magnin « *le contexte postcolonial favorise… la réémergence de civilisations « « mises entre parenthèses » » pendant la période coloniale et un décentrement de la culture européenne qui n'est pas synonyme de perdition*[73] ». Ces théories nous permettent de mieux comprendre la notion de décentrement selon laquelle, la culture occidentale perdrait de son influence dans les pays anciennement « colonisés ». Le décentrement selon Abdelwahab Meddeb[74] permettrait un nouvel équilibre et entrainerait l'émergence d'autres centres qui ne sont plus l'Occident. Cela ne veut pas dire que l'Europe ne constitue plus un centre. Il faut juste aujourd'hui tenir compte de la mutation des périphéries en petits centres qui déstructurent la dynamique « culture dominée » contre « culture dominante ». Notons alors que ce décentrement n'est pas seulement historique mais qu'il est aussi fortement culturel. Gérard Leclerc dans son ouvrage La mondialisation culturelle, développe la théorie selon laquelle certaines cultures, ayant la possibilité de s'affirmer, se revalorisent aux yeux de leurs membres et « se démarquent ainsi du modèle occidental ». Cette revalorisation entraîne une libération identitaire qui peut être vue comme seule garante de la préservation de leur culture de la part de certaines populations. On comprend, dès lors, la relation qui existe entre décentrement, modernité, identité et mondialisation.

II. Apport théorique d'Appadurai sur la notion de culture

La pensée postcoloniale suscite pour des auteurs comme Arjun Appadurai, quelque

[70]Ibid.

[71]Ibid.

[72]Notons qu'A. Appadurai parle de pensée postcoloniale avec beaucoup de réserve. Cf. Violence et colère à l'âge de la globalisation, Entretien avec A. Appadurai, Esprit numéro 5, mai 2007.

[73]MONGNIN, O., « Création et culture à l'âge postcolonial ; éloge du décentrement », Esprit, numéros 3-4 Mars Avril 2002.

[74]MEDDEB, A., « Le postcolonialisme, Décentrement, Déplacement, Dissémination », Dédale, numéros 5& 6, printemps 1997.

chose de flou dans sa définition. L'auteur pense que le mot postcolonial se réfère plus à un concept géographique dans la mesure où tout est postcolonial ; autant des territoires comme les Etats-Unis que ceux comme l'Espagne. Le thème de ces réflexions concorde plutôt avec le tiers-monde. De plus, l'auteur pense que ce terme est beaucoup trop orienté vers le passé.

L'auteur développe la théorie selon laquelle « *la globalisation n'est pas l'histoire d'une homogénéisation culturelle*[75] ». Il la défend en prenant le temps de nous expliquer les raisons pour lesquelles il préfère au mot culture son adjectif. Selon lui, le terme culture « *semble entraîner des associations avec une conception ou une autre de la substance, d'une manière qui de surcroît jette sur la question plus d'ombre que de lumière, l'adjectif « « culturel » » nous ouvre les portes d'un royaume des différences*[76] ». Il conçoit donc le fait que la culture marque d'abord et avant tout une distinction. Autrement dit, s'il y a une chose qui selon lui, distingue une culture d'une autre, et nous permet de mieux la comprendre, c'est la conscience de la part de ses membres de leurs différences. Ainsi, dit-il, « *lorsque nous disons d'une pratique, d'une distinction, d'une conception, d'un objet ou d'une idéologie qu'ils comportent une dimension culturelle… nous soulignons le fait d'une différence située, c'est- à- dire d'une différence qui se rapporte à quelque chose de local, de concret et de significatif* »[77] . Cette distinction est importante, car elle renvoie également à la notion d'identité qui selon lui est directement reliée aux faits culturels. Il précise à ce propos « *J'appelle* culturel*, et je propose que nous tenions pour culturelles les différences qui seules expriment, ou encore préparent à la mobilisation des identités du groupe* »[78] . Cette notion développée par Arjun Appadurai est donc étroitement liée à l'identité et, de ce fait, à la société qui constitue plusieurs groupes identitaires. En substance, il existerait une corrélation entre ce qui est culturel et la notion d'identité dans la mesure où le fait culturel suggère les différences et donc une révélation de l'identité de chaque individu dans la mesure où on suppose une comparaison avec l'autre. Cela renvoie à la notion de culturalisme que l'auteur définit comme étant dans un premier temps « *un trait caractéristique des mouvements dont les acteurs élaborent leur identité en toute conscience*[79] ». Il ajoute plus loin que le culturalisme de nos jours correspond à une sorte de « *politique identitaire élevée au niveau de l'État-nation* »[80]. Il est à cet effet, important de mentionner la définition du culturalisme, telle qu'elle a été conçue par Appadurai. Il affirme ainsi :

> « *Les mouvements culturalistes (car ils concentrent presque toujours leurs efforts sur la mobilisation) représentent la forme la plus courante de travail de l'imagination. Ils misent fréquemment sur le fait ou la possibilité d'émigrer ou de faire sécession. Mais le plus important est qu'ils sont conscients d'eux-mêmes : de leur identité, de leur culture et de leur héritage, tout ce qui a tendance à relever du vocabulaire que les mouvements culturalistes emploient délibérément dans leurs luttes contre les Etats et contre d'autres foyers ou groupes culturels. C'est parce qu'ils utilisent délibérément, stratégiquement, et de manière populiste ce matériel culturel que l'on peut à bon droit qualifier ces mouvements de culturalistes,*

[75]APPADURAI, A., Après le colonialisme, les conséquences culturelles de la globalisation, Payot. P 44.
[76]APPADURAI, A.,Op.cit. p 45.
[77]APPADURAI, A., Op.cit. p 44.
[78]APPADURAI, A.,Op.cit., p 45.
[79]APPADURAI, A., Op.cit., p 48.
[80]Ibid.

bien qu'ils puissent diverger sur de nombreux points. Les mouvements culturalistes … ont une commune tendance à s'opposer à l'entité nationale et à dépasser la culture officielle. Dans son sens le plus large, le culturalisme est la forme qu'ont tendance à adopter les différences culturelles à l'ère des moyens de communication de masse, des déplacements de la population et de la globalisation…[81] ».

La place prépondérante qu'occupe la culture dans les sociétés actuelles mais également l'instrumentalisation qui peut en être faite pour servir les intérêts d'un groupe, d'une communauté ou d'une nation apparaît dès lors de manière plus claire. Le croisement des définitions et des approches qui sont faites dans les différentes disciplines des sciences humaines et sociales permet de comprendre l'objet de notre recherche dans un cadre pluridisciplinaire. La culture comme nous l'explique Dominique Wolton fait partie du trio engagé du XXIe siècle qui est composé de la culture, de l'identité et de la communication. De ce fait, il est important de l'intégrer dans la compréhension de notre monde et de pouvoir interpréter ce qu'elle implique dans les différentes aires culturelles. Pour ce faire, il est important de comprendre la manière dont elle est envisagée par les études postcoloniales dans la mesure où, l'approche y intègre des variables qui permettent de comprendre les phénomènes exposés.

III. **Homi Bhabha et les concepts de cultures transnationales et translationelles**

La conception théorique de Bhabha, s'articule autour des pensées de Derrida, Foucault ou encore Lacan. Il estime que pour interpréter des faits que lui, trouve postcoloniaux, il faut nécessairement faire une lecture des choses à contre-courant. Cela s'apparente à ce que recommandent les membres de la *French Theory* : la déconstruction. Il faut repenser les évènements dans une perspective postcoloniale. Il aborde ainsi la notion de culture d'une manière assez particulière. Il considère qu'il y a une sorte de corrélation entre la culture et la notion de différence et il ajoute que cette dernière doit être appréhendée d'une autre manière dans le but d'une meilleure possibilité de concevoir les faits qui, ont à voir avec la modernité mais dont les origines sont coloniales ou postcoloniales. L'auteur pense que « reconstituer le discours de la différence culturelle exige autre chose qu'une simple modification des contenus et symboles culturels ; un simple remplacement dans le même cadre temporel de représentation n'est jamais adéquat. Il pose ainsi la question de la culture : La perspective postcoloniale « *oblige une reconnaissance des frontières culturelles et politiques plus complexes qui existent à la conjonction de ces sphères politiques souvent opposées. C'est à partir de ce lieu hybride de valeur culturelle… que l'intellectuel postcolonial tente d'élaborer un projet historique et littéraire.*[82] Il faut donc appréhender les faits culturels dans leur contexte, mais avec un œil nouveau qui ne sera pas totalement occidental. Autrement dit, il faut avoir une vision de la culture qui tienne compte de l'altérité mais également de ses limites. Homi Bhabha pense que le langage postcolonial doit insister sur le fait que « *les identités culturelles et politiques se construisent par un processus d'altérité* ». Il ajoute, « *le langage même des communautés culturelles doit être repensé dans une perspective postcoloniale*[83] » dans un mouvement comparable à celui de la communauté féministe des années 70 ou gay des années 80.

---

[81] APPADURAI, A., Op.cit., p 49.

[82] BHABHA, H. K., *Les lieux de la culture*, Payot, 2007. p 270.

[83] BHABHA, H. K., Op cit., p 273.

La pensée postcoloniale selon l'auteur, traduit une volonté de traiter de la culture en tenant compte de certains aspects qui n'ont pas été retenus au départ. De plus, elle intègre l'importance des notions d'altérité et de d'identité. Cela permet donc d'apporter une autre vision dans l'analyse des phénomènes culturels, mais également d'autres sources d'analyse. On comprend qu'il est nécessaire de tenir compte de la complexité du monde actuel, ainsi que de ses frontières géographiques et culturelles, pour pouvoir étudier la culture et les phénomènes culturels, de manière à mieux cerner l'environnement dans lequel nous évoluons.

« *L'histoire culturelle du continent ne se comprend guère hors du paradigme de l'itinérance, de la mobilité et du déplacement*[84] ». (Mbembe le 26/12/05 Africultures).

La difficulté d'analyser l'environnement dans lequel évolue l'art contemporain africain réside dans le fait qu'aujourd'hui, les individus d'origine africaine ou qui se définissent comme étant africains sont des citoyens de divers pays du globe. Il faut dès lors comprendre l'histoire culturelle de l'Afrique pour pouvoir concevoir, comme nous l'explique Achille Mbembe, qu'elle ne peut se comprendre *« hors du paradigme de l'itinérance, de la mobilité et du déplacement*[85] ». Le continent africain a ainsi connu deux types de migrations ; celles des Africains hors du continent et celles d'individus vers le continent. Autrement dit, il y a eu deux types de circulations. Celle d'immersion et celle de dispersion. Dans le cas de l'immersion, les migrants, en venant sur ce continent, apportent leur culture, leur religion, leurs valeurs. Il en est de même pour les Africains qui, du fait de deux principaux événements qui sont l'esclavage et la colonisation, ont dû quitter leur terre natale et faire d'un ailleurs leur terre d'accueil. La question qui se pose, et à laquelle pendant des décennies l'on n'a pu répondre, est celle de l'authenticité de l'Africain. En effet, il est difficile de concevoir qu'être noir suffise, car même si les Négro-Africains constituent la majorité de la population de ce continent, les Arabo-Africains mais également les peuples installés depuis une centaine d'années se définissent également comme appartenant à cette terre. Ces nombreuses diasporas qui vivent aujourd'hui en Afrique se sentent parties intégrantes de ce continent bien que pour la plupart, elles vivent en communauté et pratiquent l'endogamie.

A cette origine raciale, il faut ajouter le fait des migrations internes qui caractérisent le continent africain, jusqu'à l'imposition d'un « événement » qui plonge le continent dans des mutations profondes : la création des frontières. On comprend, dès lors, la difficulté pour de nombreux pays à constituer un « Etat-Nation » car quasiment chaque individu y a sa propre identité et répond à une culture forte au sein de laquelle la notion d'altérité reste très présente. L'exemple de l'Afrique de l'Ouest atteste d'une même communauté (Mandingue) que l'on retrouve dans presque tous les pays de cette région géographique. La notion d'identité reste donc prégnante dans cet environnement et occupe une forte place dans la constitution des individus. Elle est en outre garante de l'identité culturelle et par extension de l'art qui va se produire car, comme nous l'explique Marie Luise Syring, « *toutes les tendances artistiques, qui dans le contexte européen, sont mal vues ou dédaignées la figuration narrative, le réalisme critique ou l'art engagé sont bien accueillies quand elles viennent de Chine ou d'Afrique… Et voilà la chance de l'artiste qui vit et travaille dans la diaspora… Il connaît le contexte occidental et ressent la nécessité de s'engager* »[86]. Cette migration dans l'absolu

[84] MBEMBE, A., « Politanisme », article paru le 20 décembre dans Le Messager (Douala) et Sud-Quotidien (Dakar). http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=4248

[85] MBEMBE, A., « Afropolitanisme », Op.cit. http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=4248

[86]SYRING, M.L., « L'occident et les artistes de la diaspora, Dix questions sur la Mondialisation », *Revue Sciences humaines* numéro 180.

repose généralement sur une sorte de repli identitaire ou religieux. Elle entraine également la formation de cultures hybrides par des artistes qui appartiennent à des univers différents. Il est donc important de comprendre la portée de la notion d'identité dans le monde globalisé et postmoderne.

Les *cultural studies*

La culture comme objet d'étude a suscité de nombreux travaux de la part des sociologues et notamment ceux spécialisés dans le domaine de ce que l'on appelle les « *cultural studies* » qui se sont intéressés à sa place dans les sociétés modernes. Ils établirent une analyse de ce que l'on appelle les sous cultures, ainsi que les pratiques culturelles des classes ouvrières anglaises des années 1970, avec comme objet central d'étude, leurs rapports aux médias. Ce rapport aux médias est central dans les *cultural studies* et , il est étroitement lié à la culture d'identité (sexuelle) ou encore à l'ethnicité.

Leur étude a débuté au *Centre for contemporary cultural studies* de Birmingham en 1964. Raymond Williams et Richard Hoggart en sont les pères fondateurs. L'intérêt des *cultural studies* commence par une étude de la littérature anglaise du XIXe siècle avec tous les changements sociaux que cette période connaît. Epoque à laquelle on assiste notamment au triomphe de la société de masse, au travail mécanisé, etc. Cette nouvelle problématique intéresse le groupe « culture et société » constitué entre autres de Ruskin ou Morris. La fin du XIXe siècle marque une sorte d'émergence de nouveaux phénomènes et transformations sociales et augure également des évolutions culturelles qui seront l'un des principaux objets d'étude du *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS). Au départ, ce centre étudie le rapport qui existe entre les changements culturels et leur lien avec la société. Ils s'éloignent ainsi de leurs premières amours qui furent la littérature anglaise, pour se focaliser sur la culture des classes populaires. Précisons que les membres de ce groupe se réclament héritiers de Leavis[87]. Ils se servent ainsi des « *méthodes et outils de la critique textuelle et littéraire en en déplaçant l'application des œuvres classiques et légitimes vers les produits de la culture de masse, l'univers des pratiques culturelles populaires*[88] ».

Dans The uses of litteracy : Aspects of Working-Class Life with special reference to publications and Entertainment (traduit en français par La culture du pauvre), Richard Hoggart analyse la manière dont les cultures populaires sont influencées par les nouveaux moyens de communication. De cet ouvrage ressort une conclusion très intéressante. En effet, Armand Mattelart et Erik Neveu nous expliquent en citant Hoggart, que « *Même si les formes modernes de loisir encouragent parmi les gens du peuple des attitudes que l'on est en droit de juger néfastes, il est certain que des pans entiers de la vie quotidienne restent à l'abri de ces changements* [89]». Il y aurait ainsi, une tendance à surestimer les influences de l'industrie culturelle sur les classes populaires. Nous reconnaissons, de ce fait, la puissance et l'ancrage en définitive très fort de la culture, quelle que soit la classe sociale des individus. Peu à peu, les objets d'étude se diversifient et l'attention est dès lors portée sur différentes communautés, raciales ou identitaires. Le terrain des *cultural studies* évolue donc. La question au-delà des sujets et objets de recherche, est de savoir, comment se constitue l'identité collective au sein

[87]Auteur anglais qui dans les années 1930 « dénonce les effets délétères d'une culture de masse standardisée, lorsque dans les années 1950, les loisirs ouvriers changent ». (cf. revue esprit numéro 28 » p 183.)

[88]MATTELART, A., NEVEU, E., *Introduction aux cultural studies*, Repères, 2008, pp 28, 29.

[89]MATTELART, A., NEVEU, E., « Cultural studies' story. La domestication d'une pensée sauvage », *Revue Réseaux* numéro 80, Volume 14, Novembre/Décembre 1997. CENT, pp 16 -17.

des communautés étudiées ; quelles en sont les valeurs, les outils de résistance, etc.

Les premières années furent marquées par l'influence de l'école de Chicago mais également par tout le courant structuraliste et l'école de Francfort. Les travaux du CCCS sont nombreux mais ce qui les caractérise, c'est leur hétérogénéité qui permet d'élargir le champ des connaissances et des compétences de ses auteurs. Ce qui ressort de ces nombreux articles nous permet de comprendre à quel point les objets d'étude sont peu fiables, du fait de la mobilité croissante des individus, de l'élévation de leur niveau de vie qui créénт inévitablement de nouvelles formes de sociabilités ouvrières. De ce constat nait un intérêt particulier de la part des chercheurs du centre pour les sous cultures, notamment à travers les travaux de Willis et Cohen. Les *cultural studies* occupent donc un terrain relativement nouveau et balayent les champs de la culture mais également ceux de l'identité et des médias. Nous nous intéressons dans le cadre de notre recherche, aux apports des *cultural studies* travers la notion de culture, mais comme nous le verrons également à celle d'identité. De nouveaux centres et lieux de la culture sont découverts et analysés. La culture ce n'est plus seulement sa définition élitiste ni ethnologique, c'est aussi son évolution et ses nouvelles formes à travers d'autres canaux. Les pratiques culturelles d'un autre genre sont analysées. Nous comprenons de ce fait l'avantage de ce courant qui est à la croisée de plusieurs approches et qui permet donc d'analyser les phénomènes d'une manière peut être moins rigoureuse mais plus large. Bien que l'étude de la réception des médias soit le domaine privilégié des *cultural studies*, il ne faut pas négliger la place de l'aspect culture dans les travaux de cette école.

Retenons également que la particularité des pères fondateurs de ce courant est qu'ils furent pour la plupart marxistes et selon Xavier Molénat « *critiques du marxisme et de son cadre théorique, quelque peu mécaniste, qui fait de la culture (au sens étroit et au sens large) un simple reflet de l'infrastructure économique*[90] », l'approche des *cultural studies* implique donc une analyse des phénomènes sous un ensemble assez élargi de connaissances avec néanmoins et de façon progressive, l'usage de l'observation comme outil d'analyse de ces dits phénomènes. L'autre originalité des *cultural studies* se traduit par ses champs d'étude et concerne ainsi les ethnies, l'urbanisme ou encore la géographie culturelle.

A travers l'étude des sous cultures ressortent plusieurs phénomènes qui nous permettent de mieux comprendre la société contemporaine et ses effets sur les individus. C'est ainsi que Patrick Mignon dans son texte De Richard Hoggart aux *cultural studies* : de la culture populaire à la culture commune[91], nous explique comment ce dernier offre à cette discipline un cadre théorique pour l'étude des nouveaux phénomènes culturels. Même si l'on reproche à Hoggart sa méthode ou son approche, il faut reconnaître que l'analyse de nouvelles formes de sociabilité ainsi que celle d'une certaine frange de la population voient le jour à partir de son célèbre ouvrage : The uses of Litteracy.

Il est pour nous intéressant de comprendre quelle place occupe la culture de masse dans le travail de certains artistes contemporains africains et quelles en sont les raisons. Cette analyse, rejoint le débat sur la portée élitiste de l'art et nous donne un élément supplémentaire pour tracer les contours de l'art contemporain africain, à l'aube du XXIe siècle.

---

[90]MOLENAT, X., « Les cultural studies », *Sciences humaines*, numéro 151, p 40.

[91]MIGNON, P., « De Richard Hoggart aux cultural studies : de la culture populaire à la culture commune », *Revue Esprit* numéro 283, Mars Avril 2002, pp 179-190.

I. La culture populaire: objet d'étude capital des *cultural studies*

Gramsci définit la culture populaire comme étant « *la manifestation de la lutte des classes dominées dans le champ culturel* [92]». Le texte de Mignon nous éclaire sur ce sujet et nous comprenons comment, à l'origine de ses travaux, Hoggart s'interroge sur les classes ouvrières anglaises et leurs manières de vivre certaines pratiques au sein de leurs communautés. On note l'importance du groupe et la forte identification qui semble définir ces communautés ; on observe également l'influence de cette nouvelle société capitaliste et de toutes les transformations qu'elle a engendrées dans ces communautés. Les analyses sont souvent ici subtiles mais elles montrent à quel point la dimension culturelle est importante dans toute organisation sociale.

Hannah Arendt constate dans son ouvrage La crise de la culture une inquiétude de la classe intellectuelle face à la culture de masse. Elle identifie cette dernière comme étant la culture de la société de masse. L'auteure tente, dans son ouvrage, de trouver un lien entre culture de masse et société de masse. Pour cela, elle rappelle que le mouvement de l'art moderne a commencé par « *une rébellion véhémente de l'artiste contre la société en tant que telle*[93] ». Cela se traduit de la part des artistes d'aujourd'hui par une sorte de trace qu'ils laissent à travers leurs œuvres et qui témoignent de l'époque qu'ils ont vécue. On peut donc considérer l'identité de l'artiste comme étant une sorte d'empreinte de son environnement.

A ce propos, Eric Maigret[94] réfléchit à l'existence de deux visions distinctes du populaire. Il s'appuie sur un dialogue entre Pierre Bourdieu et Günter Grass pour le compte d'une émission enregistrée par la chaine de télévision « Arte » en 1999. Il y émet la thèse selon laquelle : « *La première* » vision *« attribue au peuple des caractéristiques essentielles - souffrance et dépossession symbolique -, ce qui est une autre façon de déplorer l'absence de réactivité et de qualités propres de ce peuple pour lequel on doit se mobiliser en tant qu'intellectuel. La seconde ne nie pas la souffrance mais ne la considère ni comme une définitionnelle, ni comme définitive*[95] ». On constate ainsi que les normes et les codes peuvent être extrêmement différents, selon l'origine sociale, et que de ce fait la représentation que l'on peut avoir des phénomènes diffère. Pierre Bourdieu montre que « *Chacun, selon la position qu'il occupe… intériorise les contraintes sociales qui vont façonner son habitus, c'est à dire ses structures mentales, ses représentations du monde, ses goûts, son corps même, ses choix, sa façon d'agir*[96] ». Dominique Pasquier explique d'ailleurs que, selon Bourdieu, « *c'est la contrainte qui prévaut pour les agents des classes populaires : ils sont condamnés à consommer des biens symboliques déclassés par ceux qui produisent les standards légitimes*[97]». Ce point de vue est intéressant, car il contredit celui de Hoggart ce qui nous pousse à croire que la culture de masse peut avoir, selon les pays, des modes d'expression différents, mais surtout qu'il pourrait y avoir une corrélation entre ce que Bourdieu appelle la « culture des Héritiers » et la culture de masse.

Ce constat très important nous permet de comprendre que la culture, pour chaque

---

[92]MIGNON, P., Op.cit., p 185.

[93]ARENDT, H., *La crise de la culture*, Editions Folio, 2005, p 254.

[94]MAIGRAT, E., BOURDIEU, P., « La culture populaire et le long remords de la sociologie de la distinction culturelle », *Revue Esprit* numéro 283, Mars Avril 2002, pp179-190.

[95]Ibid.

[96]PORTEVIN, C., »L'éclaireur fraternel. La disparition de Pierre Bourdieu », *Télérama*, numéro 2716, Janvier 2002, p 23.

[97]PASQUIER, D., « La « « culture populaire » » à l'épreuve des débats sociologiques », *Hermès*, numéro 42, CNRS éditions, 2005. p 62.

individu, et donc pour l'artiste, constitue son environnement et dicte sa façon d'agir et de penser. Ce capital va se répercuter sur l'œuvre de l'artiste africain, notamment comme nous le verrons, à travers l'art populaire qui se développe à partir des années 1960, dans la république démocratique du Congo. La notion de culture de masse est-elle à considérer aujourd'hui comme étant une culture qui innove ? Gramsci y trouve un intérêt politique et stratégique. En effet, comme l'explique Pascal Durand[98] (à propos des œuvres issues de la culture populaire); politiquement, « *elles valent par le public qu'elles atteignent : le public de masse, qui se confond dans une large mesure avec la « « classe innovatrice » »partie confusément à l'assaut de la classe dominante*[99] ». Cette affirmation de la culture populaire passe généralement par une affirmation de l'identité et Richard Hoggart, dans son ouvrage La culture du pauvre, nous donne l'exemple des *hooligans* pour qui le football doit rester populaire et non s'approprier les valeurs bourgeoises. Apparaît dès lors une volonté de marquer une différence entre ces « sous-cultures » et la culture au sens élitiste du terme. Nous verrons dans quelle mesure l'art populaire africain affirme ou non son identité. Assiste-t-on alors à une démocratisation de l'art ? Telles seront les questions que nous tenterons d'élucider, en nous appuyant sur les *cultural studies*.

VERS UNE REDEFINITION DE LA NOTION D'IDENTITE FACE AUX ENJEUX DE LA MONDIALISATION.

Approche anthropologique, psychologique et sociologique.

Aujourd'hui, la notion d'identité, et plus précisément sa définition, est au centre des questions relatives à la compréhension de l'expression sociale des individus. Nous faisons actuellement face, du fait de la mondialisation, à des enjeux nouveaux dus à l'ouverture du monde, et au nom du principe d'égalité entre toutes les races et tous les peuples, à une volonté presque universelle de conserver son identité. Viennent s'ajouter les identités politiques, communautaires et cela complique évidemment une tentative de définition de cette notion. Plusieurs points de vue peuvent nous permettre de mieux comprendre certaines démarches de la part des individus qui composent cette nouvelle société en prise avec le cosmopolitisme.

Nous sommes conscients de l'émergence d'un monde déterritorialisé, diasporique et transnational. De ce fait, nous comprenons qu'il est devenu plus aisé pour les nombreuses cultures et sous-cultures d'affirmer leur identité, mais surtout pour tout un chacun de rester en contact avec sa culture d'origine, malgré les mobilités auxquelles il fait face pour des raisons, économiques, religieuses ou encore politiques. Autrement dit, aujourd'hui, nous faisons face à de nouveaux enjeux, du fait de la valorisation des identités plurielles.

D'un point de vue juridique, l'identité est tout ce qui permet de nous renseigner sur un individu. Il s'agit du nom, du prénom, de l'âge, du sexe, etc. On peut également parler d'identité en mathématiques ou encore en philosophie. Notre intérêt se porte sur les sciences humaines et sociales, en particulier sur l'ethnologie et la sociologie. Nous nous intéressons à la construction de l'identité culturelle et aux conséquences qu'elle peut avoir sur les individus.

Le Robert définit l'identité comme étant « *le caractère de ce qui demeure identique à*

[98]DURAND, P., « Culture populaire, culture de masse ou culture de mass-médias ? Autour de cinq thèses moins une d'Antonio Gramsci », dans Gramsci, les médias et la culture, *Revue Quaderni*, n° 57, printemps 2005, p 79.

[99]Ibid.

soi même ». Elle est donc subjective et est le fait d'un individu ou d'une collectivité. Selon Guy Di Méo, « *c'est une idéologie au sens d'un ensemble cohérent de représentations mentales qu'un individu ou qu'un groupe se font d'eux mêmes et des autres, de leur place dans la société et dans l'espace*[100] ». Ce mot apparaît en 1361, dans les œuvres de Nicole d'Oresme et dans le dictionnaire philosophique en 1764, où il est indiqué que ce terme signifie : « même chose ». Ce concept a été durant des années un objet d'études à travers des auteurs comme Lévi Strauss, Ervin Goffman, Howard Becker et bien d'autres. Il est donc intéressant d'analyser l'évolution de cette notion depuis l'anthropologie jusqu'aux sciences de l'information et de la communication afin de comprendre la place qu'il occupe dans les nombreux débats sur la place de la culture et de l'individu au sein de la société actuelle. Notons que selon Jean Claude Kaufman[101], l'usage scientifique de cette notion est relativement récent et date d'il y a une dizaine d'années. Il faut dire qu'avec la mondialisation, nous assistons à une volonté de nombreux peuples qui jusqu'alors étaient peu présents d'un point de vue médiatique, de s'affirmer, de conserver leur identité et surtout d'avoir la possibilité de la transmettre aux jeunes générations.

Genèse et objet d'étude en sciences humaines.

Il faut reconnaître que les travaux faits en anthropologie sur l'identité ont été souvent abordés autour d'autres problématiques. L'identité est définie ou expliquée à travers l'ethnicité ou encore à travers la communauté, la religion, le genre, l'immigration… Il est donc difficile d'analyser clairement cette notion, d'autant plus que les disciplines rattachées aux sciences humaines en ont souvent une vision particulière. Si ces questions sont aujourd'hui très explorées, c'est qu'elles ont un lien fort avec les changements sociaux qui s'appliquent dans notre société. Charles Taylor explique à cet effet que nous sommes en présence d'un concept extrêmement complexe qu'il faut pouvoir analyser et comprendre.

Nous remarquons qu'aujourd'hui, et quel que soit le continent, la notion d'identité, qu'elle soit ethnique, culturelle ou nationale, prend une importance inédite au nom d'une sorte de lutte contre l'appauvrissement culturel. La culture tend-t-elle à devenir immuable quand on sait que ce qui la caractérise, jusqu'à présent, c'est sa capacité à engranger ou rejeter des valeurs ou des habitudes ? Aujourd'hui, le débat est encore plus d'actualité lorsque l'on sait que la préservation de l'identité supplante certaines ambitions politiques et territoriales et met *de facto* au défi la notion d'éthique d'un point de vue politique.

L'identité est selon Jean Starobinski, issue « *d'une mémoire, d'une histoire, d'une volonté de se définir* [102]». Il évoque par la suite les notions de « moi » et de « nous » ; ce qui nous permet de comprendre que cette notion peut engendrer la différence ou au contraire l'idée de ressemblance. Bien que l'identité suscite aujourd'hui de nombreux écrits, ce concept n'a que très tardivement intégré les champs d'étude des sciences humaines. Il faut cependant noter que John Locke s'attarde sur la question non pas comme elle est posée de nos jours mais en s'intéressant à l'identité personnelle et au fait que cette dernière change forcément face aux mutations qui peuvent survenir dans l'environnement d'un individu. Selon lui, la mémoire seule peut garantir une solution face à la question de l'identité personnelle.

---

[100]DI MEO G., « Composantes spatiales, formes et processus géographiques des identités », *Annales de géographie*, numéros 638 et 639, aout 2004.

[101]KAUFMAN, J.C., « Dictionnaire des sciences humaines », sous la direction de Sylvie Mesure et Patrick Savidan, Puf, 2006, p 594.

[102]STRABINSKI, J., Allocution d'ouverture de la 23e session des rencontres internationales de Genève, Nos identités, Editions de la Baconnière, 1994, p 11.

On attribue cependant la paternité des études sur l'identité au psychologue Erik Erikson. Il réfléchit durant les années 1930 à la place et au déracinement des indiens du Dakota et du nord de la Californie face à la modernité.

La seconde école de Chicago s'intéresse de près à cette notion avec des auteurs comme Goffman, Strauss ou Becker. Ces sociologues encore appelés interactionnistes pensent que l'identité est une sorte de construction sociale. Annie Collovald explique à cet effet qu' « *à leurs yeux, c'est dans les interactions unissant et confrontant de multiples individus que se créent aussi bien l'ordre social, les rôles sociaux que les identités sociales*[103] ». On comprend, dès lors, que pour les sociologues l'individu est membre d'un groupe dont il partage l'identité. Cette notion est étroitement reliée à celle d'identification car à travers sa communauté, l'individu définit sa place et son rôle au sein du groupe. Il est de ce fait important de voir dans l'identité l'existence de l'affect, du dynamisme mais également celle du relationnel. Cette combinaison permet aux interactionnistes de penser l'identité au sein d'un groupe qui sera le « groupe d'appartenance de référence ». En anthropologie et en ethnologie, l'identité se qualifie différemment. Elle reste néanmoins déterminée de façon singulière ou à travers le groupe. On parle alors d'identité individuelle ou d'identité collective. Elle est souvent associée au concept d'ethnie ce qui nous permet de l'envisager dans un environnement plutôt communautaire.

Il faut noter que la vulgarisation de son usage se fait d'abord dans l'Amérique des années 1960 avec *l'affirmative action* qui donne aux communautés minoritaires, notamment les noires, la chance de s'élever socialement. Ainsi, les revendications identitaires vont s'affirmer non seulement pour les noirs, mais pour d'autres communautés vivant aux Etats Unis. Ce terme fait donc son entrée dans les sciences humaines mais également sur le plan médiatique. Il se démocratise avec une volonté pour les Etats-Unis d'offrir les mêmes chances à tous ses citoyens, au nom de l'égalité des races. Surgit alors, pour les différentes communautés du pays, une volonté de préserver leur identité, afin de mieux s'affirmer dans cet espace multiculturel. Ces réactions vont servir de champs d'études aux sciences humaines et c'est ainsi qu'aux Etats Unis vont émerger différents départements comme les *Afro-American studies*, *Jewish studies*, les *postcolonial studies*… Des auteurs, comme Gayatri Spikav travaillent sur la notion d'identité hybride ce qui nous prouve qu'au fil des décennies l'intérêt pour l'identité réside dans sa capacité à évoluer. On comprend dès lors que le sentiment d'appartenance à un groupe (constitutif de l'identité) est, en quelque sorte, en relation avec l'environnement des individus et reste donc déterminante dans l'étude de la place de l'homme dans les sociétés modernes.

Nous constatons donc que cette nouvelle société mondialisée, redéfinit les contours de la notion d'identité. Un lien étroit existe aujourd'hui entre identité, culture, société et modernité. L'identité est donc multiforme et se construit progressivement au gré des interactions de l'individu. Nous comprenons à cet effet, la position de la psychologie sociale qui, à travers les travaux d'Erikson, nous place face à l'existence d'une tendance pour les individus à une sorte de conformation sociale. Cela s'explique en analysant la construction de l'identité individuelle.

I. **L'identité individuelle**

Selon Edgar Morin, la notion d'individu « *ne prend son sens que si elle comporte la*

[103]COLLOVALD, A., Dictionnaire de sociologie, Encyclopédie Universalis, Editions Albin Michel, 2007. p 398.

notion de sujet [104]». L'auteur considère dans son ouvrage que trois éléments sont fondamentaux à la construction de l'individu. Ce nœud gordien, comme il le définit (mais en reprenant les termes de Montaigne), est constitué de l'individu, de la société et de l'espèce. Il faut donc comprendre par cette triade, la notion biologique qui est en quelque sorte la condition première à la prise de conscience de son individualité. Cette prise de conscience du « je » s'accompagne de la conscience que l'on a d'être diffèrent ou semblable aux membres du groupe auquel on appartient : la société. Cette question faisait déjà, au XVIIe siècle, l'objet de travaux de la part de John Locke qui considérait que l'étude de l'identité était quelque chose d'assez complexe, dans la mesure où il était difficile de définir ce qui faisait un homme, c'est à dire ce qui constituait son identité. Locke pensait que la conscience de soi ainsi que la temporalité jouaient un rôle essentiel dans la prise en compte de l'identité. Cette *conscience de soi* en disparaissant pour quelque raison que ce soit, entraine nécessairement la disparition de l'individu. Un autre élément semble important, c'est que cette *conscience de soi* doit être accompagnée de la mémoire.

La philosophie nous explique donc clairement que ce qui est intéressant à étudier à travers l'identité, ce sont les changements survenus au cours de la vie d'un individu et ce qui fait que cet individu est le même à huit ans qu'à soixante ans. Stéphane Chauvier[105] parle d'*Haeccéité ;* c'est à dire ce que nous sommes essentiellement et singulièrement. Il propose la théorie selon laquelle l'identité personnelle engendre deux séries de problèmes qui sont reliés à la nature de la personne et à son identité *transtemporelle*.

En psychologie, on considère que chaque individu est unique de part son patrimoine génétique. On y renvoie l'individualité au JE/SOI/MOI. L'identité individuelle renverrait à ce qui fait la singularité d'un individu mais également à ce qui est commun car *la conscience de soi*, renvoie à la conscience du NOUS. Autrement dit, cette identité personnelle serait un moyen de s'identifier ou de se distinguer. *« Le sentiment d'identité individuelle se constitue à la fois à partir de la perception du corps propre et à travers les interactions précoces avec l'entourage*[106] ». G.H Mead ajoute que l'identité personnelle se forge à travers le jugement des autres. Ainsi, la perception de l'identité personnelle nécessite la conscience de soi, mais également celle de l'autre afin de s'assimiler ou de se comparer. La psychologie sociale s'est intéressée à cette notion dès le début du XXe siècle. Dans les années 1930, G. H Mead évoque huit phases qui permettent à l'identité personnelle de se développer. Ces huit âges constituent différents cycles de la vie dont le plus important est celui de l'adolescence. Il montre que l'identité individuelle est le fruit de l'environnement de l'individu notamment à travers ses interactions sociales.

Nicole Gagnon nous explique que pour George H. Mead « *la théorie psychosociologique de George H. Mead présente un sujet-conscience qui est engendré socialement sans être pour autant illusoire. Ce sujet-conscience étant réflexif, il est toutefois conceptualisé comme Soi, tandis que le Je est sujet de l'action. Plus exactement, le Je est partie prenante du processus social, à titre de réaction individuelle, indéterminée ou du moins imprévisible, à l'action socialement déterminée du Moi* [107]». Delphine Martinot[108]

---

[104]MORIN, E., *La Méthode, L'Humanité de l'Humanité, L'identité humaine*, Editions Seuil, 2001. p 63

[105]CHAUVIER, S., « La construction philosophique de l'identité personnelle, Identité (s) », *Editions Sciences Humaines*, 2004. p 26.

[106]MARC, E., « La construction identitaire de l'individu, Identité (s) », *Editions Sciences Humaines*, 2004. p 34

[107] GAGNON, N., « L'identité équivoque », http://www.bibl.ulaval.ca/doelec/pul/dumont/fdchap10.html

s'intéresse quant à elle à trois approches en psychologie sociale qui selon elles sont les plus à même de nous permettre de comprendre la fonction du SOI et de l'identité individuelle.

- Le soi comme structure cognitive : Cette approche soutient l'hypothèse selon laquelle il existerait un ensemble de caractéristiques et de représentations qui permettraient à l'individu de se construire et de stocker tous ces acquis dans la mémoire.

- Le soi comme système biaisé du traitement de l'information : Sedikides et Strube développent quatre motivations de l'individu à modifier certaines informations personnelles avant de les stocker dans sa mémoire. Il y a plusieurs objectifs à cette démarche. D'abord une motivation à la valorisation de soi l'individu sélectionne des souvenirs d'ordre autobiographique dans l'optique d'une image positive de soi. Ensuite la motivation à la vérification de soi entrainerait une tentative de maintenir une bonne opinion de soi et de déprécier les opinions qui viendraient contredire nos certitudes. La motivation à l'évaluation de soi entraine de la part des individus une tendance, à travers divers expériences, à s'évaluer et à éprouver ses limites. Enfin, la motivation à l'amélioration de soi qui suggère une meilleure gestion de ses faiblesses.

- Le soi comme construction sociale : l'environnement de chaque individu contribue à sa construction sociale. Ainsi, notre appartenance à un groupe social déterminera, selon Fabio Lorenzi Cioldi, notre perception de nous-même et des autres. Les autres jouent, dans ce cas un rôle de *miroir social* et sont partie prenante de notre construction identitaire.

En anthropologie, Lévi Strauss désigne l'identité comme étant « *la relation que chaque objet entretien avec lui même et dont découle celle qu'il entretient avec tous les autres à savoir la relation de différence*[109] ». Parlant de l'identité individuelle, Marcel Mauss trouve que ce concept est un passage nécessaire pour chaque individu car ce dernier est avant tout un être social. Ainsi « *je* » serait une condition *sine qua non* à l'existence du « *nous* »et donc d'une interaction entre humains.

Dans la seconde école de Chicago, Becker, Goffman et Strauss, s'intéressent également de près à l'identité. Cette période coïncide avec une irruption des revendications identitaires aux Etats Unis. Emergent ainsi des mouvements féministes, les *Blacks Panthers* etc. Pour ces groupes, l'identité constitue un facteur de rassemblement et un moyen de défendre leurs idéaux. La dimension y est plus sociale et l'intérêt pour les chercheurs est de connaître les modes d'identification des acteurs de ces groupes qui se forment et qui ont des revendications diverses et variées.

II. **L'identité collective**

Ce concept sous-entend la notion de groupe et de conscience de l'autre, et de ce fait individuelle d'identification. Comme nous l'avons vu, l'identité collective procède du *Nous* qui correspond au groupe, la société ou encore l'ethnie. Pour qu'il y ait identification, il faut au préalable que l'individu se sente appartenir à une entité. Cela implique qu'il y ait un lien

---

[108] MARTINOT, D., « Le soi en psychologie sociale, Identité (s) », *Editions Sciences Humaines*, 2004. p 42.

[109]LENCLUD, G., L'identité ou ce foyer virtuel, In « Pour une anthropologie générale », IZARD, M., (dir) In *CahierLévi Strauss*, Numéro 82, Editions de l'Herne, 2004. p 307.

entre les différents constituants dudit groupe. Il y a donc la prise en compte de l'altérité face à laquelle se développent une interaction mais aussi une interdépendance. Ces deux éléments sont donc les constituants essentiels à la formation du groupe. De nombreux travaux se sont intéressés aux identités collectives. De plus, le XXIe a vu surgir de nouvelles formes de sociabilité ce qui entraine inévitablement des redéfinitions de toutes ces notions du fait des mobilités et de la possibilité pour tous les individus de rester attachés à leur culture et à leur identité. La notion *d'être collectif* introduite par Durkheim nous place au cœur de la représentation du *Nous* qui constitue non seulement la reconnaissance de l'individualité mais surtout celle du groupe et du sentiment d'appartenance que peut avoir tout un chacun, face à une association. Ainsi, réside un lien constant entre le *Je* et le *Nous*. Notons que ce *Nous* suppose également des interactions sociales entre l'individu et le groupe avec l'émergence de symboles communs.

III. **Le groupe, garant de l'identité collective**

Dominique Orbelé attribue l'existence du groupe à la création de deux types de liens. D'abord les liens imaginaires dès lors qu'il s'agit de l'existence de désirs, voire d'aspirations communes ; mais également des liens d'ordre technique ou de l'ordre du savoir-faire. Autrement dit, la proximité physique ne suffit pas à la création d'un groupe. Il faut donc qu'il y ait une interaction, comme nous l'avons déjà affirmé. Dans le cas contraire, il ne s'agit que d'un agrégat d'êtres humains. Mucchielli s'accorde à G. Gurvitch pour considérer le groupe comme étant « *une unité collective réelle mais partielle, directement observable et fondée sur des attitudes collectives, continues et actives, ayant une œuvre commune à accomplir, unité d'attitudes, d'œuvres et de conduites, qui constitue un cadre social structurable tendant vers une cohésion relative des manifestations de la sociabilité*[110] ». Cette définition exprime un dessein qui peut être collectif et qui, de fait rassemble et fédère les différents protagonistes du groupe. Orbelé s'intéresse à ce qui se passe hors et dans le groupe et affirme que l'important en son sein réside dans l'interaction et l'interdépendance. Hors du groupe, ce sont les rapports que ce dernier entretient avec ses semblables. Nous voici revenus à ce rapport à l'altérité dont nous avons parlé tantôt. Ainsi, « *tout groupe s'établit en rapport avec d'autres groupes, et définit son fondement, son identité, sa raison d'être, même si ce n'est pas immédiatement apparent*[111] ».

A cette identité collective s'ajoute la notion d'identification dont il faut comprendre toute l'importance. En effet, s'identifier, c'est se « confondre à ». On suppose que dans ce cas, le groupe soit le référent, puisque nous parlons d'identité collective. Nous constatons qu'un individu peut s'identifier à différents groupes qui peuvent être, le groupe social professionnel, le genre, l'âge etc. Manuel Castells explique que *« cette pluralité d'identités engendre des tensions et des contradictions, tant dans l'image qu'il se fait de lui même que dans son action au sein de la société*[112] ». Ainsi, si nous conservons l'hypothèse selon laquelle, il existe plusieurs types d'identifications, cela sous-entend que parmi ces multiples identités de l'individu, le contexte va sans doute jouer un rôle et déterminer lesquelles seront actives à un moment donné ou à un autre. Pour illustrer notre propos, prenons l'exemple d'un basque qui, dès lors qu'il sort du territoire national, se présente comme français. L'identité nationale prend alors le pas sur l'identité régionale. Ce même individu se présentera comme chirurgien plasticien, s'il se rend à une réunion de chirurgiens. De ce fait, l'identité diffère et

[110]MUCCHIELLI, A., L'identité, Editions Puf, 1999, p 48.

[111]ORBELE, D., « Vivre ensemble, le groupe en psychologie sociale, Identité (s) », *Editions Sciences Humaines*, 2004. p123.

[112]CASTELLS, M., *Le pouvoir de l'identité*, Editions Fayard, 1999, p 17.

dépend du moment où elle est évoquée. Castells précise qu'il ne faut pas confondre identité et rôle car en sociologie, « *les rôles sont définis par des normes qui déterminent les institutions et les organisations de la société* ». Il ajoute que « *les identités, elles, sont des sources de sens pour les acteurs eux mêmes et par eux mêmes, elles sont construites par personnalisation… elles ne deviennent des identités que lorsque (et si) des acteurs sociaux les intériorisent et construisent leur propre sens autour de cette intériorisation*[113] ». Il semble donc primordial pour tout individu de s'identifier à un groupe. Si nous nous intéressons à l'identité, c'est que notre intérêt se porte sur ce qu'elle reflète en matière de culture. Cette dernière s'adresse (dans notre cas) à un peuple, à une diaspora que sont les nègres au sens littéraire du terme. Cette communauté ne possède qu'un seul trait commun : celui d'être noir. Comment aujourd'hui se définit l'identité de l'artiste africain à travers le monde en référence à ce qu'il comporte en termes de changements d'ordre sociaux et technologiques. Autrement dit, comment se présente le nouvel artiste africain ?

Outre la culture et l'identité, d'autres concepts sont à définir pour nous permettre de mieux comprendre les mutations engendrées dans le monde de l'art et qui inévitablement touchent les artistes africains. Dans notre hypothèse de départ, nous avons parlé de l'importance des changements occasionnés par la mondialisation, mais également par l'arrivée des technologies de l'information et de la communication. Bien que la mondialisation soit surtout économique, elle a néanmoins été au cœur des mutations survenues au cours des dernières décennies. Elle n'a donc pas été une mutation simplement économique et a conçu au-delà, des changements d'ordre social. Nous émettons donc l'hypothèse selon laquelle, parmi les divers changements survenus, une résurgence des processus d'identification s'est faite sentir dans de nombreux pays et pas seulement dansceux considérés comme étant des espaces périphériques.

Identité et mondialisation : vers une montée en puissance et une affirmation des processus d'identification.

Le troisième millénaire arrive avec une recrudescence des revendications du point de vue des identités. Cela se traduit généralement par un travail des membres d'un groupe d'identification dont le but est de réaliser un meilleur enracinement de leur identité et, de temps en temps, de manifester la volonté de s'approprier un territoire susceptible de n'exister aujourd'hui que dans leur imaginaire. Jamais les questions identitaires n'auront autant été étudiées qu'en ce début de siècle. Cela, d'autant plus que les nouveaux réseaux de communication, mais également une meilleure visibilité de l'*autre*, ont entrainé cette remise en cause des principes qui constituent ces sociétés. La transmission de la culture parait alors comme un des meilleurs outils à la préservation de l'identité ; identité menacée aujourd'hui par la mondialisation qui tenterait d'uniformiser la culture.

Nous ne pouvons dans le cadre de notre thèse, définir la mondialisation par des concepts économiques au sens strict du terme. Etant au cœur même de notre travail, elle s'imbrique obligatoirement dans toutes les notions que nous évoquons et d'un point de vue temporel, accompagne tous les concepts et théories que nous abordons. Saskia Sassen, présente dans son article « repenser la mondialisation », divers changements qui affectent aujourd'hui le monde au-delà de son aspect économique. On comprend dès lors l'importance

[113]CASTELLS, M., *Le pouvoir de l'identité*, Editions Fayard, 1999, p 17.

des débats sur l'identité mais également sur le postcolonialisme, sont sérieux. On considère que les apports de la mondialisation dans les domaines économiques, financiers, culturels doivent être lus avec un œil nouveau. Des phénomènes inédits nous poussent à observer le monde d'une autre manière et à voir, dans les évènements historiques, des manifestations d'un empire dont les règles fondamentales changent, du fait de la nécessité d'intégrer plus de protagonistes et de variables d'analyse dans les phénomènes qui nous affectent. On considère ainsi une interdépendance des évènements qui sont les garants de cette mondialisation telle que nous la connaissons à l'heure actuelle.

Cette dernière aurait commencé, selon Sylvie Brunel, il y a environ un demi-siècle bien que l'ouverture de nouvelles routes terrestres et maritimes, à l'époque de l'empire romain ait annoncé les prémices d'une économie-monde. Elle fut ralentie par divers évènements historiques telles que les deux guerres mondiales, la crise des années trente, ou la guerre froide. Trois principes majeurs ont cependant permis son essor : l'internationalisation avec le développement des flux d'exportation, la transnationalisation qui est caractérisée par un essor des flux d'investissement, c'est-à-dire une possibilité pour les entreprises de s'implanter hors de leur pays et enfin la globalisation dont la caractéristique principale est la mise en place des technologies de l'information et de la communication. On comprend dès lors l'affirmation selon laquelle l'aspect premier de la mondialisation, c'est l'économie.

I. Une mondialisation avant tout financière

Nous considérons la globalisation comme étant le point de départ d'un processus avant tout financier mais qui, peu à peu, va devenir politique et surtout culturel. La mondialisation économique a débuté en 1947 avec les accords du General Agreement on Tariffs and Trade (GATT) qui auguraient de la création d'un marché économique planétaire avec une explosion des capitaux. Cette création qui a accompagné les doctrines libérales désigne à l'origine l'extension des marchés financiers à l'échelle mondiale. Les états sont, de ce fait, obligés d'adopter des stratégies de développement économique qui sont favorables au marché et donc de se libéraliser. Bien que l'on ait tendance à penser que ce phénomène est inédit, Philippe Martin nous explique, dans son article La globalisation financière[114], qu'en comparant les mouvements nets des capitaux en pourcentage de revenus on se rend compte que « *les flux nets de capitaux représentaient environ 5% du PIB de la Grande Bretagne à la fin du siècle dernier contre la moitié aujourd'hui*[115] ». Il faut ajouter qu'il est en réalité difficile de donner une origine à la mondialisation économique dans la mesure où selon certains économistes et historiens, ce phénomène n'est pas inédit. Sylvie Brunel[116] explique que l'on peut considérer, comme nous l'avons déjà affirmé, une première mondialisation durant l'empire romain. On constate que chaque fois qu'il y a eu une meilleure accessibilité des territoires, grâce aux réseaux de communication, le monde a connu des ouvertures qui lui permettaient de mieux commercer.

De plus, la chute du mur de Berlin et la dissolution du bloc soviétique ont ouvert de nouveaux marchés et ont permis de faire tomber les dernières méfiances qui ont profité au marché international. La mondialisation est donc une affaire économique mais également

[114]MARTIN, P., « La globalisation financière », in Qu'est ce que la société volume 3, sous la direction d' Yves Michaud, Editions Odile Jacob, 2000, p 357.

[115]MARTIN, P., Op. Cit.

[116]BRUNEL, S., « Dix questions sur la mondialisation », *Revue Sciences humaines* numéro 180, mars 2007.

géopolitique. La fin des années 1980 a vu l'émergence de nouveaux acteurs dans le marché global et en même temps celui de nouvelles forces telles Internet et les ONG qui ont tenté de poser de nouvelles règles et une vision nouvelle d'un monde qu'il faut, désormais, appréhender dans sa globalité. Laurent Carroué[117] pour définir ce phénomène a écrit : « *la mondialisation c'est une idéologie : le libéralisme, une monnaie : le dollar, un outil : le capitalisme, un système politique : la démocratie, une langue : l'anglais* ». Cette définition n'est certes pas recevable d'un point de vue scientifique, mais, elle décrit tous les aspects et de façon intrinsèque, toutes les valeurs auxquelles est rattachée la mondialisation et qui, de fait, s'apposent à tous les Etats du monde. Ces valeurs entrainent une interdépendance de ces états à travers un système qui se veut unique, pour une meilleure fluidité du commerce.

Une autre notion est concommitante à la mondialisation, celle de la dématérialisation des territoires. A travers ce phénomène, une nouvelle logique, celle des réseaux supplante celle de territoire. Appadurai dans son ouvrage, Après le colonialisme : les conséquences culturelles de la globalisation, explique comment d'un point de vue culturel, certaines communautés ont su s'affranchir du territoire pour recréer leur culture ailleurs. Cette prise de conscience de la possibilité de créer son monde grâce, aux outils techniques, nous pousse à nous poser la question de la *déterritorialité* engendrée par ces phénomènes. A l'origine de cette interdépendance, il y avait de la part des économistes une volonté de fluidifier le marché. Cette démarche s'inscrivit, à l'époque, dans le cadre du *consensus de Washington* qui stipulait une économie plus libre et une facilité des moyens à mettre en œuvre pour libéraliser les investissements internationaux. Cette mesure fut initiée par l'économiste américain John Williamson, issu de l'école de Chicago, et appuyée par toutes les grandes institutions monétaires sises à Washington tels, le Trésor américain, la banque mondiale et le FMI. Une pression s'exerça sur les pays émergent pour pratiquer une politique économique libérale de façon rapide, afin que ces derniers puissent intégrer le marché mondial et se développer. Pour illustrer cette interdépendance, Martin montre à travers l'exemple de l'Asie comment une crise qui débute en Thaïlande peut se propager en Amérique Latine et en Russie. Il affirme ainsi à propos de la mondialisation économique que « *La quasi-faillite du fond spéculatif américain LTCM, conséquence indirecte de la panique sur les marchés russes, démontra que les marchés financiers des pays riches n'étaient pas épargnés par un problème qui avait débuté dans un petit pays asiatique*[118]».

On peut donc résumer la mondialisation économique comme étant le système ayant, à l'origine, facilité la circulation des capitaux et favorisé l'interdépendance des marchés sur la totalité du globe. L'enjeu reste significatif, même si certaines zones du globe sont moins actives dans le marché global que d'autres. Au delà de cette « Economie-monde », d'autres domaines viennent jouer un rôle similaire. On voit ainsi les technologies ou encore la culture subir le même phénomène et entrainer des conséquences diverses qui expliquent aujourd'hui de nombreux phénomènes tels le déplacement des populations, l'uniformisation culturelle ou encore la violence. L'être humain semble appartenir à un système dont les effets se ressentent intégralement dans sa façon de vivre. Cela peut avoir comme conséquence un repli qui peut être idéologique, religieux et entrainer des incompréhensions, voire des conflits qui ne peuvent être réglés que si une démarche est faite dans le sens du consensus et du respect. Nous nous demandons dès lors comment se représente l'individu au sein de cet univers où de

[117]CARROUE, L., COLLET, D., RUIZ, G., *La mondialisation, genèse, secteurs et enjeux*, Bréal 2005.

[118]MARTIN, P., « La globalisation financière », in Qu'est ce que la société volume 3, sous la direction d' Yves Michaud, Editions Odile Jacob, 2000, pp 359-360.

nouvelles *façons d'être* semblent menacer certaines traditions et modes de vie qui, jusque-là, s'avéraient immuables. La mondialisation a également engendré de grands changements d'ordre culturel. Les facteurs sont nombreux. Appadurai nous explique d'ailleurs qu'il faut bien saisir la subtilité dans cette culture globalisée qui n'est en aucun cas homogène. Nous sommes conscients que cette dernière a un impact direct sur la vie culturelle que ce soit à une échelle globale ou même locale. Cette mondialisation culturelle pourrait dès lors avoir un rapport avec d'autres notions comme l'identité, la modernité et les territoires.

II. L'Afrique dans la mondialisation

Si l'on se réfère aujourd'hui au revenu par habitant, l'Afrique est le continent le plus pauvre du monde. De ce fait, sa participation à la mondialisation est et reste très faible. Les infrastructures y sont toujours peu développées, ce qui rend la communication encore difficile entre pays africains mais également avec le reste du monde. Malgré les nombreuses tentatives des gouvernements, le décollage économique de ce continent reste difficile. L'intégration de l'Afrique à l'économie mondiale ne semble pas s'améliorer comme nous l'explique le centre de recherche pour le développement international (CRDI). En effet, malgré la mise en place de plans d'ajustements structurels depuis les années 1980, le continent reste peu attractif d'un point de vue économique pour plusieurs raisons dont l'instabilité politique, les bouleversements climatiques, des politiques inadéquates, etc. Le commerce international se développe donc difficilement. Selon le CRDI, la part du commerce international détenue par l'Afrique est passée de 4,1% dans les années 1960 pour revenir dans les proportions de 2 à 3% dans les années 1990. Il semblerait, selon la Conférence des Nations Unies sur le Commerce et le Développement (CNUCED), que l'Afrique n'ait pas bénéficié des exportations des produits manufacturés qui représentent en 2000, 30%[119] de ses exportations totales de marchandises. L'Afrique reste un continent très dépendant de ses produits de base en terme de recettes or ces dernières sont beaucoup moins rentables que les produits manufacturés. En termes de recettes, elles ont augmenté selon la CNUCED, beaucoup moins rapidement que les produits manufacturés. De plus, « *le taux moyen de croissance des échanges de ces produits au cours des deux dernières décennies ne représentant en moyenne qu'à peine un tiers de celui du commerce mondial de tous les produits (soit 8,4 % par an sur la période 1980-2000) »*[120].

Au niveau des investissements directs étrangers (IDE), ces derniers restent modestes notamment en Afrique de l'Ouest. Ils ont selon l'étude du CRDI, considérablement diminué depuis les années 1970. Cela a entrainé une baisse du PIB mais également de l'épargne nationale dans de nombreux pays africains. Une étude de l'organisation de coopération et de développement (OCDE) datant de 2002[121], explique à cet effet, que les pays africains ont du mal à attirer ces investissements pour plusieurs raisons : d'abord à cause de politiques économiques nationales non viables, ensuite par des services de mauvaise qualité, des régimes commerciaux fermés et de mauvaise qualité et enfin à cause, comme nous l'avons expliqué plus haut, de mauvaises politiques macroéconomiques.

Au niveau des technologies de l'information et de la communication, le développement

[119]Le Développement économique de 'Afrique, rapport du CNUCED 2003.

[120]Ibid.

[121]Conférences des nations Unies sur le commerce et le développement, Le développement économique en Afrique, Repenser le rôle de l'investissement étranger direct, 2005.

reste également faible et les budgets de la recherche et du développement ainsi que les dépenses effectuées en matière d'infrastructures, demeurent insuffisantes. A l'exception de l'Afrique du Sud, les pays africains se développent peu en matière de télécommunications. On compte en moyenne, 0,5 lignes principales pour 100 personnes en matière de télédensité[122].

On constate donc que cette mondialisation qui, selon Philippe Hugon, va de pair avec le renforcement des identités rend l'Afrique encore plus marginale et faible. En effet, elle aurait, toujours selon Hugon, « *accru la marginalisation et les frustrations des périphéries africaines prises dans des trappes à pauvreté*[123] ». L'Afrique attire entre 1 et 2% des IDE, c'est-à-dire 10 à 20 milliards de dollars sur un total de 1000 milliards de dollars.

Au niveau de l'impact des technologies de l'information et de la communication, on constate que l'essentiel des réseaux est concentré dans les capitales et qu'une petite frange de la population y a accès. Cela est dû, d'une part, au faible taux d'alphabétisation de certains pays et d'autre part au raccordement électrique qui, dans certaines zones est quasi inexistant. En 2005, seulement 15 pays africains ont accès à Internet hors des capitales et quatre pays possèdent plus de 10 lignes téléphoniques pour 1000 habitants.

Analyse et mise en relation avec l'identité culturelle, la diaspora et le territoire.

Ce parti pris de mettre ces trois notions en relation vient du fait que pour analyser la notion d'identité, aujourd'hui, on ne peut faire fi de tous les liens qu'elle peut avoir avec d'autres concepts dans ce monde globalisé, car comme nous l'explique Zygmunt Bauman, « « « *L'identité* » » *est devenue un prisme à travers lequel les autres aspects de la vie contemporaine sont compris et examinés* [124]». C'est justement parce qu'on la retrouve dans de nombreux aspects de la vie quotidienne et sociale que nous nous y intéressons.

Notre recherche s'apparente à cette notion dans la mesure où aujourd'hui, un débat nouveau s'ouvre aux artistes africains. En effet, à la lecture des travaux de Rasheed Araeen on se demande quelle va être la place de l'artiste africain contemporain face aux nouvelles exigences du marché de l'art. Il se trouve que durant les dernières décennies, les artistes africains se sont trouvés, pour des raisons diverses, face aux prismes du modernisme, à ceux du colonialisme et maintenant face aux enjeux de la mondialisation. Marie Luise Syring pense qu'il pourrait y avoir un marché de l'art à deux vitesses. Elle affirme à cet effet que « *toutes les tendances artistiques qui dans le contexte européen, sont mal vues ou dédaignées, la figuration narrative, le réalisme critique ou l'art engagé sont bien accueillies quand elles viennent de Chine ou d'Afrique… et voilà la chance de l'artiste africain qui vit et travaille dans la diaspora … il connaît le contexte occidental et ressent la nécessité de s'engager*[125] ». On comprend dès lors qu'il y a tout un système dont les tenants et les aboutissants nous permettront de mieux comprendre les différents aspects du nouvel environnement de l'artiste africain.

---

[122]WANGWE, S.M,. MUSONDA, F., « Incidence de la Mondialisation en Afrique », in Mondialisation, croissance et Marginalisation, CRDI, pp 118-121.

[123]HUGUON, P., *Géopolitique de l'Afrique*, Arman Colin, 2006, p 59.

[124]BAUMAN, Z., « Identité et Mondialisation », in Qu'est ce que la société volume 3, sous la direction d' Yves Michaud, Editions Odile Jacob, 2000, p 443.

[125]SYRING, M.L., « L'occident et les artistes de la diaspora », In Dix questions sur la mondialisation. *Revue Sciences humaines*, numéro 180, Mars 2007.

L'article de Sebastian Lopez[126] Identity : Reality or Fiction ? nous éclaire à ce sujet. Parlant des artistes étrangers notamment sud-américains dans le contexte hollandais, l'auteur nous explique comment les artistes non hollandais sont classés dans des catégories spécifiques, ce qui entraine inévitablement une relecture de leur art. La cause de ce classement est d'une part politique et d'autre part sociale pour ne pas dire sociologique. La conséquence de cette démarche pour ces artistes *allochtones*[127], c'est d'abord, une sorte de ghettoïsation de leur travail et ensuite, un environnement qui devient dès lors moins ouvert. La notion d'identité prend alors toute son importance dans la mesure où elle définit et catégorise les artistes de la diaspora, ceux des périphéries qui, à travers l'histoire moderne ont dû choisir entre plusieurs cases, celle qui leur convenait le mieux. Ces derniers, au fil de l'histoire, ont su exploiter différentes ressources afin de s'affirmer. Ressources parmi lesquelles, l'affirmation de leur culture d'origine (notamment pour les aborigènes et les africains), l'appropriation des techniques occidentales et enfin la récupération. Notons que ces trois styles sont réellement significatifs de ce que représente aujourd'hui l'art des périphéries et décrit toute la complexité qui réside autour du travail et de l'identité de l'artiste des périphéries dont l'africain fait intégralement partie.

Identité culturelle et identification

Les définitions de l'identité culturelle peuvent être nombreuses et dépendre du point de vue d'une discipline donnée. L'identité culturelle selon que l'on se réfère à la psychologie ou aux *cultural studies* se définit donc différemment. Nous abordons simultanément les concepts d'identité culturelle et d'identification car c'est dans ce cadre que nous intéresse en réalité la notion d'identité. En outre, comme l'expliquent Bernard Lamizet et Ahmed Silem[128], elle possède un rôle non négligeable dans ce que les auteurs appellent « la définition identitaire ». Pour rendre compte des sociétés modernes, il faut nécessairement en comprendre les fonctionnements et l'identité culturelle semble faire aujourd'hui partie de ces concepts qu'il faut saisir pour pouvoir analyser certainss phénomènes d'ordre social.

Le dictionnaire encyclopédique des sciences de l'information et de la communication définit l'identité culturelle comme étant « *un ensemble plus ou moins précis de caractéristiques qui distingue un groupe social d'un autre (une communauté, une classe sociale, une nation, etc.)*[129] ». S'identifier, c'est donc se considérer comme « semblable à » ou au contraire, « différent de ». Nous avons selon Mucchielli[130], trois noyaux auxquels on s'identifie. Il s'agit de la culture, du groupe et de l'individu. Ces trois niveaux fonctionnent d'ailleurs souvent simultanément car, selon l'auteur, « *nous sommes immergés constamment dans le triple contexte de la société ambiante, de nos groupes d'appartenance et de nos relations interindividuelles*[131] ». Albert Memmi[132] quant à lui considère l'identité culturelle de la manière suivante: « *le sentiment de l'identité culturelle provient de l'appartenance à un groupe, dont la définition et la cohésion reposent sur un système, commun et relativement*

[126]LOPEZ, S., « Identiy: Reality or Fiction? »*The third text Reader on art, culture and theory*, Continuum, 2005, pp 137-151.

[127]Terme utilisé à l'origine dans le texte : allochtonen qui veut dire en hollandais : tran

[128] LAMIZET, B., SILEM, A., « Dictionnaire encyclopédique des sciences de l'information et de la communication », Ellipses, 1997. p 280.

[129]LAMIZET, B., Silem, A., Op. Cit. P 282.

[130]MUCCHIELLI, A., *L'Identité*, Editions Puf, 1999. p 55.

[131]MUCCHIELLI, A., Op. Cit. P 57.

[132]MEMMI, A., « Les fluctuations de l'identité culturelle », *Revue Esprit* numéro 228, p 94 -106.

cohérent, de valeurs et d'institutions[133] ». Dans son article, l'auteur montre, à travers l'exemple de la communauté noire ce que signifie l'appartenance à un groupe et le partage de sa condition et de son destin. Il semblerait que l'identité culturelle ne soit pas seulement un sentiment isolé mais également un mode de vie, une conscience de soi et des autres, une adhésion aux rites, aux normes, au sort du groupe et surtout une identification à ce groupe. L'auteur explique ainsi que le sentiment d'appartenance aux groupes auxquels, pour des raisons qui peuvent être religieuses, ethniques, territoriales, sociales, etc. nous appartenons, est en réalité une sorte de dépendance à ce groupe, dans la mesure où il est nécessaire de se plier à certaines de ses exigences. Ainsi, « *nous appartenons à un groupe signifie que nous dépendons de ce groupe et que ce groupe dépend de nous… nous souhaitons être protégés, conseillés pour notre conduite, inspirés dans nos sentiments et nos pensées, soutenus par des institutions, rassurés sur notre passé et notre avenir ; nous sommes prêts à payer de notre soumission solidarité et fidélité – au moins relatives*[134] ». Autrement dit, cette soumission au groupe nous garantit, en retour, certains avantages On pourrait alors se demander ce qui différencie l'identité culturelle de celle du groupe. Nous ne pouvons négliger la conception de Stuart Hall qui considère l'identité, à l'origine comme une production qui est en perpétuelle évolution et qu'il qualifie de « *production* ».

Le groupe que nous définissons, ici, partage une culture commune. Elle peut être, comme nous l'avons évoqué, religieuse, ethnique, géographique ; l'essentiel à ce niveau, c'est de créer une communauté d'individus qui se reconnaissent dans des valeurs communes, une histoire, ou une situation qui peut suggérer la solidarité mais également le sentiment d'appartenir à cette culture. Cela ne veut pas dire que l'on ne puisse à un moment donné dans sa vie s'en extraire, mais il est vrai que, comme l'a expliqué Albert Memmi, il est difficile de le faire dans la mesure où les individus craignent certains changements, en raison de l'importance de la place de la culture dans leurs vies. L'auteur explique, à cet effet, comment la culture domine notre imaginaire et devient en quelque sorte *notre recette de vie*.

C'est dans ce sens que nous nous intéressons à l'identité culturelle et à la place que cette dernière peut occuper dans l'imaginaire et le travail de l'artiste africain contemporain. Comme nous le verrons plus tard, il semble évident que nombre d'artistes et même de courants artistiques se sont basés sur leur identité culturelle pour se construire ; on ne peut donc négliger son importance, d'autant plus que le contexte actuel de la mondialisation suggère que l'on s'intéresse à ce genre de question. A quel groupe appartenons-nous, à qui nous identifions-nous ?

Nous avons abordé jusque là la notion d'identité dans son contexte global mais nous reconnaissons que cette dernière peut changer fondamentalement si l'on se réfère aux réalités du continent africain. En effet, bien qu'aujourd'hui le discours d'une partie des artistes africains se veuille universaliste, les réalités auxquelles ils font face sont tout autres. Ainsi, l'identité culturelle africaine peut être également analysée sous l'exemple de l'ethnicité. En faisant un parallèle avec cette notion, on comprend mieux ce que représente l'identification pour un individu et à quel point cette dernière structure sa pensée et son mode de vie.

L'identification comme mode d'expression de l'ethnicité

Quel lien peut-il y avoir entre ces deux termes pour que l'on veuille les analyser

[133]MEMMI, A., Op.cit., p 95.

[134]MEMMI, A., Op.cit., pp 103-104.

simultanément ? Il faut dans un premier temps comprendre ce que représente l'ethnie dans certaines sociétés dont celles d'origine africaine. Nous nous référons à l'ouvrage de Jean-Loup Amselle et Elikia M'Bokolo[135] pour comprendre la place de l'ethnie dans la société africaine et les processus d'identification qu'elle peut y engendrer.

Plusieurs fois, et pour plusieurs raisons, on a tenté de donner une définition à ce terme devenu au fil des années et des études quelque peu fourre-tout. L'origine de ce mot vient du grec *ethnos* qui voudrait dire : étranger, peuple, nation ou tribu[136]. Face à sa définition, la position des anthropologues est variée. Elle a été étudiée selon des approches différentes. Quatre courants auraient marqué la pensée anthropologique. Il s'agit de l'évolutionnisme, du fonctionnalisme, du culturalisme et du structuralisme. Siegfried F. Nadel, disciple de Bronislaw Malinowski envisage, après une étude remarquable sur les Nuba du Soudan, l'ethnie comme un ensemble d'individus réunis autour d'une idéologie et d'une identité acceptée comme un dogme. Cette définition peut paraître incomplète si l'on se réfère à celle de G. Nicolas qui la qualifie comme suit :

« *Une ethnie, à l'origine c'est avant tout un ensemble social relativement clos et durable, enraciné dans un passé de caractère plus ou moins mythique. Ce groupe a un nom, des coutumes des valeurs, généralement une langue, propres. Il s'affirme comme différent de ses voisins. L'univers ethnique est constitué d'une mosaïque (...) de lignages. Il existe une profonde parenté entre ethnie et lignage ou clan, parenté qui se trouve le plus souvent étayée par un vocabulaire familial, voire un mythe d'origine établissant la commune descendance des membres du groupe à partir d'un couple initial ou d'un héros mythique*.[137] »

Fredrik Barth cité par Amselle et M'bokolo considère quatre points qui sont essentiels pour qualifier un groupe ethnique. Il est nécessaire que ce dernier ait :

- une grande autonomie de reproduction biologique,
- le Partage des valeurs culturelles fondamentales,
- e povoir de constituer un champ de communication et d'interactions,
- la possession d'un mode d'appartenance qui le distingue lui-même et qui est distingué par les autres.

Nous comprenons dès lors qu'il existe des liens qui permettent à un groupe de se reconnaître comme une ethnie, il s'agit d'un territoire commun, d'une langue commune, d'une culture commune et surtout cette volonté que nous avons déjà évoquée à se sentir membre du groupe. Dans cette optique, on peut se demander ce qui différencie cette explication de celle du groupe.

Il semblerait que cette explication de l'ethnie ait été déconstruite par le courant dynamiste, car cette vision était réellement ethnocentriste et relevait fondamentalement « *d'une projection sur la réalité africaine des conceptions européennes de la « « nation » »*

[135] AMSELLE, J.L., et M'BOKOLO, E., *Au cœur de l'ethnie, Ethnie, tribalisme et Etat en Afrique*, La Découverte/ Poche, 1999 (1985).

[136]Selon le dictionnaire encyclopédique des sciences humaines de Lamizet et Silem. Ellipses, 1997.

[137] AMSELLE, J.L., et M'BOKOLO, E., Op.cit.

par les colonisateurs[138] ». Jean-Loup Amselle considère de ce fait l'ethnie comme étant « *un Etat- nation à caractère territorial au rabais*[139] ».

L'ethnie en Afrique reste cependant jusqu'à nos jours, significative dans le processus d'identification des individus. Nous ajoutons que ce qui differencie du groupe, c'est son caractère immuable. Il faut préciser que l'on ne peut changer d'ethnie, on peut s'en détacher mais dans de nombreuses sociétés, il est difficile de la renier. Il faut préciser que les identifiants à l'ethnie sont généralement nombreux et peuvent aller du nom de famille aux scarifications en passant par traits les physiologiques. Il est ainsi aisé d'identifier un peul ou un touareg. Les ethnies peuvent ainsi se distinguer les unes des autres et Barth écrit à cet effet que « *les séparations entre ethnies servent à établir les schèmes d'identification socialement signifiants et que, parallèlement, il se produit un flux continuel de populations à travers ces limites*[140] ». L'ethnie représente donc un schème d'identification fort, même si de nombreux auteurs s'accordent à croire qu'au départ, il s'agit, comme nous l'avons déjà évoqué, d'une invention des colonisateurs. Ce qui nous intéresse, c'est que cette dernière constitue aujourd'hui en Afrique un facteur d'identification reconnu, à tel point qu'aujourd'hui même les sociétés dites modernes emploient cette classification pour analyser certaines populations, notamment aux Etats Unis où les différents immigrants sont classés de manière plutôt symbolique.

Si nous nous sommes intéressée à cette notion, c'est qu'elle reste centrale dans la définition de l'individu en Afrique autrement dit dans sa façon de se présenter, d'être et de s'identifier à l'autre. Elle est donc un élément essentiel dans le processus d'identification des africains et constitue une part essentielle dans la construction de l'identité de l'africain. Elle est par extension, garante de son identité culturelle. Nous pouvons appuyer cette affirmation en considérant que l'ethnie définit en majeure partie, les normes et valeurs qui vont être inculquées à l'enfant lors du processus d'enculturation, ce qui inévitablement va participer à la construction de son identité culturelle.

Mondialisation et identité culturelle : quelle perspective face à un monde qui s'uniformise?

Nous sommes confrontés à une période où de nombreux changements ont aujourd'hui entrainé une approche différente du concept d'identité culturelle. Comme nous l'avons vu, l'homme peut acquérir différentes identités selon les périodes ou selon son état d'esprit. Ce qui importe, dans ce cas, c'est la manière dont il tente de la préserver face aux *agressions* de la mondialisation. Bauman explique à cet effet une chose essentielle qui nous permet de mieux comprendre la portée des mutations sur certains états comme l'identité culturelle. Il affirme « *En mettant le monde en marche, la modernité a montré la fragilité et le manque de stabilité des choses et a ouvert tous grands la possibilité et aussi le besoin de les réformer*[141] ».

Ignacio Ramonet dans son article « Globalisation, culture et démocratie », explique à quel point le monde moderne a entrainé des changements dans les façons d'appréhender et de vivre la culture au sein de ce monde globalisé. Une certaine uniformisation serait aujourd'hui

[138]LAMIZET, B., SILEM, A., Op. cit., p 407.

[139]AMSELLE, J.L., et M'BOKOLO, E., Op.cit., p 19.

[140]AMSELLE, J.L., et M'BOKOLO, E., Op.cit., p 21.

[141]BAUMAN, Z., Op.cit. p 444.

à l'œuvre mais ne concernerait qu'une petite partie de la population mondiale. Ainsi, « *un pareil style de vie s'impose d'un bout à l'autre de la planète, répandu par les médias et prescrit par le matraquage de la culture de masse… Dans les quartiers aisés des grandes villes du monde, l'agrément de la diversité cède le pas devant la foudroyante offensive de la standardisation, de l'homogénéisation, de l'uniformisation*[142] ». Cette tendance se conjugue avec des réactions qui sont les conséquences directes de cette vague d'uniformisation dont on ne sait réellement si elle est forcée ou subie. De ce fait, nombreuses sont les cultures qui face à ce phénomène développent, comme nous l'avons déjà dit, une volonté de préserver leur identité. Il devient dès lors extrêmement difficile d'affronter les nombreux appels de l'uniformisation culturelle qui passent par les nouveaux médias de communication et qui tendent de plus en plus à rendre la culture universelle, du moins dans ses aspects économiques.

Dominique Wolton dans son ouvrage L'autre Mondialisation, définit trois phénomènes importants qui permettent de mieux comprendre la place de la culture dans cet univers globalisé ; univers auquel nous appartenons aujourd'hui. Ainsi, « *un élargissement du patrimoine culturel commun… une place et un rôle beaucoup plus important de la culture moyenne comme acquis de la démocratie de masse… un bouleversement des identités culturelles, des cadres d'interprétations et des repères*[143] » sont les aspects les plus flagrants de ce qu'est devenue la culture globale, c'est à dire celle partagée par la classe moyenne de nombreux pays. Cette culture que Barber qualifie de Mc World est le meilleur vecteur des produits de consommation américains. Différents symboles de cette culture (MTV, CNN, Mc Donald, Mickey) sont vus par Barber comme étant des chevaux de Troie qui viennent s'immiscer de façon discrète et solide dans les habitudes des consommateurs quel que soit le pays d'où ils viennent. Ainsi, « *Mc World c'est une Amérique qui se projette dans un avenir façonné par des forces économiques, technologiques et écologiques exigeant l'intégration et l'uniformisation*[144] ».

Il semblerait que l'identité culturelle soit aujourd'hui difficile à préserver compte tenu de cette nouvelle tendance à uniformiser les goûts, dans la perspective de la construction d'un marché plus large. Il faut cependant noter que cette uniformisation ne concerne qu'une infime partie de la population mondiale, celle qui a les moyens de se procurer des bribes de ce *rêve américain*. Ainsi, face à cette nouvelle tendance, l'artiste africain comme beaucoup d'autres membres de cette société tente de redéfinir les contours de ce qui constitue son identité, les valeurs auxquelles il est attaché et le lien qu'il a avec ce monde, avec ses interlocuteurs. A travers son travail, peuvent également ressortir les préoccupations et les revendications de son peuple. Cet artiste dans l'esprit de qui règne une réelle ambigüité, celui qui travaille pour l'Occident où vit en occident a des considérations et des revendications spécifiques qui se traduisent souvent dans son travail et dans ses thématiques de recherche.

DIASPORA ET IDENTITE CULTURELLE.

Comment les diasporas préservent-elles aujourd'hui leur identité culturelle et comment la notion de territoire se définit-elle dans le contexte de la mondialisation ? Quels

[142]RAMONET, I., « Globalisation, culture et démocratie, in Mondialisation, citoyenneté et démocratie », sous la direction de Elbaz et Helly, Les presses de l'université de Laval, *L'Harmatan*, 2000.

[143] WOLTON, D., *L'autre Mondialisation,* Flammarion, 2004, p 45.

[144]BARBER, B., « Vers une société universelle de consommateurs ;Culture McWorld contre démocratie », in Mondialisation, citoyenneté et démocratie, sous la direction de Elbaz et Helly, Les presses de l'université de Laval, *L'Harmatan*, 2000. p 211.

impacts ces dernières peuvent-elles avoir sur les nouvelles façons de vivre leur identité ?

Selon le Larousse, le mot diaspora désigne la « *Dispersion hors de Palestine des juifs exilés ; ensemble des communautés juives dispersées dans le monde*». Notons qu'aujourd'hui ce terme s'est étendu et s'applique à de nombreuses communautés ethniques qui se sont réparties à travers le monde. D'un point de vue étymologique, l'ouvrage dirigé par Denis Retaillé nous éclaire sur l'origine du mot diaspora qui viendrait du Grec *diasperein* qui voudrait dire disséminer. Il a été utilisé par les grecs pour évoquer la dispersion de leurs colonies marchandes. Cette dispersion est aussi exprimée chez les hébreux par le mot *golah* ou (*galut*) et définirait, à l'origine, l'exil des juifs de Babylone et la dispersion qui a suivi le second temple de Jérusalem en l'an 70. Ce mot fut en réalité longtemps utilisé dans le strict domaine religieux. On note néanmoins, depuis le XXe siècle, un emprunt de ce mot dans les sciences humaines pour désigner les peuples persécutés. Il semble maintenant désigner selon Pierre Centlivres, "*toute communauté dispersée hors de sa contrée d'origine*[145]". Il faut cependant émettre des réserves par rapport à ce terme qui est aujourd'hui quelque peu galvaudé. En effet, peut-on aujourd'hui qualifier de diaspora tous les peuples qui subissent une forte migration? L'ouvrage de Chantal Bordes-Benayoun et de Dominique Schnapper intitulé *Diasporas et Nations* nous éclaire à ce sujet et tente de différencier clairement la diaspora des migrations de peuples. « *La diaspora ne devient un concept utile que s'il est utilisé exclusivement dans les cas où la dispersion de la population est vécue comme celle d'un même peuple ; où elle s'accompagne du maintien de liens objectifs ou symboliques, d'ordre culturel, politique ou caritatif; entre les groupes dispersés, généralement en situation de minorité, et pas seulement avec un lieu dit «d'origine» ; où se maintient une forme de solidarité culturelle, sentimentale ou politique, plus ou moins active, entre les différents établissements du peuple*[146] ».

A titre d'exemple, le leader jamaïcain précurseur du panafricanisme, Marcus Garvey, prend le modèle sioniste pour programmer un retour de la diaspora noire vers le continent africain. Ce terme sert donc aujourd'hui à définir tous les peuples qui, du fait de migrations diverses, vivent hors de leur territoire et se reconnaissent comme étant membres d'une même communauté. Cette dispersion peut être contrainte ou volontaire pour des raisons d'ordre politique, religieux ou encore économique. Ce qui semble important, c'est l'attachement que ces communautés portent pour leur groupe, la façon dont elles s'identifient à ce dernier mais également une volonté intrinsèque de garder les traditions et les valeurs pour les transmettre aux générations futures. Ce mot renvoie donc, aujourd'hui, à la thématique de l'identité culturelle qui, de fait, devient plus forte lorsque les individus se sentent menacés voire agressés. Notons que ce qui différencie une diaspora d'une simple migration, c'est que les individus ayant migré s'assimilent souvent lorsqu'ils arrivent dans leur pays d'accueil contrairement à ceux de la diaspora.

Nous nous référons également à l'ouvrage de L. Anteby- Yemini, Berthomière et Scheffer[147] pour remonter l'histoire du terme diaspora. Les premières théories sur la notion de diaspora apparaissent dans les années 1970-1980. Gabriel Scheffer dans son article « Mobilized and proletarian diasporas[148] » nous éclaire sur le fait qu'à l'origine, le mot

[145]CENTLIVRES, P., « Portées et limites de la notion de diaspora », in CEMOTI, numéro 30. www.revues.org

[146]BORDES-BENAYOUN, C., SCHNAPPER, D., « Diasporas et Nations », Odile Jacob, 2006. Source encyclopédie de la francophonie : http://agora.qc.ca/francophonie.nsf/Dossiers/Diaspora

[147]ANTEBY-YEMINI, L., BERTOMIERE, W., SCHEFFER, G., *Les Diasporas : 2000 ans d'histoire*, PUR, 2005.

[148]SCHEFFER, G., « Mobilized and proletarians diasporas », *In* International Politics, 1986.

diaspora n'était réservé qu'au seul peuple juif même s'il ne fut ni l'unique, ni le premier groupe diasporique puisqu'on pouvait par exemple compter les phéniciens ou encore les assyriens, etc. Il faut savoir que ce mot a réellement pris son sens (du moins dans les temps modernes) lorsque les théories reposant sur l'assimilation et celles reposant sur la notion d'intégration ont montré leur faillibilité dans le continent nord-américain au cours des années 1970-1980. Les populations devaient auparavant, comme nous l'avons déjà exposé, s'assimiler comme ce fut le cas aux Etats Unis.

L'auteur propose trois critères pour définir la diaspora ; elle doit garantir : «

- *Le maintien et le développement d'une identité collective propre au sein du groupe « « diasporisé » » ;*
- *L'existence d'une organisation interne distincte de celles existant dans le pays d'origine et dans le « « pays d'accueil » » ;*
- *La présence de liens forts avec la « « terre d'origine » » (homeland) : contacts réels (par exemple l'existence de remises) ou symboliques comme dans le vœu répété, « « L'an prochain à Jérusalem*[149] » ». »

Dans le même ouvrage, les auteurs citent William Safran qui voit les diasporas comme des communautés de minorités expatriées :

1. *qui sont dispersées depuis un centre originel vers au moins deux espaces « périphériques » ;*
2. *qui maintiennent une « mémoire » même mythique de la « terre d'origine » (homeland) ;*
3. *qui ressentent qu'elles ne sont pas – et peut-être ne peuvent pas – être totalement acceptées dans leur pays d'accueil ;*
4. *qui voient dans leur terre ancestrale un lieu de retour au moment opportun ;*
5. *qui sont engagées dans le maintien ou la restauration de la terre d'origine (homeland) et ;*
6. *pour lesquelles la conscience et la solidarité du groupe sont fortement définies par les liens continus avec la terre d'origine (homeland).*

Enfin, Robin Cohen arbore dans sa définition de la diaspora cinq différents types qui sont :

1. *les diasporas victimes (ex. les populations africaine et arménienne),*
2. *les diasporas de main d'œuvre (ex. indienne),*
3. *les diasporas impériales (ex. britannique),*
4. *les diasporas marchandes (ex. chinoises ou libanaises),*
5. *et les diasporas culturelles avec le cas caraïbéen*[150].

Ces éléments dont nous disposons peuvent être complétés par les définitions des auteurs post coloniaux comme Arjun Appadurai et Homi K. Bhabha.

[149]ANTEBY-YEMINI, L., BERTOMIERE, W., SCHEFFER, G., Op.cit. p 140.

[150]ANTEBY-YEMINI, L., BERTOMIERE, W., SCHEFFER, G., Op.cit. p 142.

Selon Arjun Appadurai, ce phénomène a entrainé « *la modification de la reproduction sociale, territoriale et culturelle de l'identité du groupe. Les groupes migrent, se rassemblent dans des lieux nouveaux, reconstruisent leur histoire et reconfigurent leur projet ethnique*[151] ». Ces lieux que l'auteur qualifie d'ethnoscapes deviennent une représentation de leur terre d'origine. Ce qui les lie dorénavant c'est une histoire commune qui, grâce à de nombreux éléments, peut être vécue malgré la distance géographique. Les diasporas sont, de ce fait, partie intégrante des différents flux qui permettent de transporter la culture ; d'autant plus que, comme l'explique Yao Assogba[152], les technologies de l'information et de la communication mais aussi la mondialisation de l'économie ont permis de consolider les liens affectifs qui peuvent exister entre un peuple et sa terre d'origine, entrainant ainsi, la consolidation des réseaux et l'émergence de nouvelles formes de diasporas.

Notons que de plus en plus, la notion de diaspora se redéfinit selon certains auteurs par le transnationalisme (dans le contexte actuel de la globalisation). Les diasporas actuelles sont considérées par des auteurs tels Homi K. Bhabha comme étant des nations sans frontières qui en réalité, recomposent leur rapport au territoire. Ainsi, les groupes sociaux aujourd'hui entretiennent des relations transfrontalières entre plusieurs Etats ce qui favorise les échanges d'origine culturelle. Du point de vue du continent africain, Yao Assogba nous éclaire sur l'histoire des diasporas de ce continent qui furent au départ essentiellement économiques notamment durant les années 1960-1970. Cette première émigration a fait place à une seconde, celle « des cerveaux » vers l'Europe et le continent Nord-Américain, où l'élite intellectuelle et artistique quitte le continent à la fin des années 1970 à la recherche selon l'auteur « « *d'un véritable statut, d'une reconnaissance de la valeur de leurs capacités*[153] » ». Notons que cet exode s'est accru sous le règne des régimes dictatoriaux et des crises économiques.

La diaspora des artistes africains peut être comprise à travers la définition qu'en fait le catalogue de l'exposition *Africa Remix* qui considère que, dans le monde de l'art contemporain, la diaspora sert à désigner « *les artistes chinois ou africains vivant et travaillant en Europe ou en Amérique du Nord , dont les pratiques sont jugées à l'aune d'une nouvelle identité kaléidoscopique, complexe, hybride et globale, formée des différents apports des cultures d'origine et celles des pays d'immigration*[154] ». Dans le cas des artistes africains, Sidney Kasfir suggère une seconde raison au déplacement des artistes africains : la formation. Il faut noter que si cette diaspora est intéressante à analyser, c'est qu'elle représente un vecteur non négligeable de la diffusion de l'art contemporain africain au sein des grands centres d'impulsion ce qui, de fait, participe à une meilleure connaissance de la place et du statut actuel de l'art du continent africain. Ces artistes de la diaspora contribuent donc de manière très active à la diffusion de l'art contemporain.

Cette nouvelle identité peut être vue comme étant une des caractéristiques de la mondialité, d'un point de vue démographique. Elle a de ce fait, une incidence sur la sociologie, sur la politique mais également sur les comportements. La multiplication des identités remet en cause de nombreuses idées qui jusque-là définissaient une nation. Cette

---

[151]APPADURAI, A., Op.cit. p 91.

[152]ASSOGBA, Y., « Diaspora, Mondialisation et développement de l'Afrique », Nouvelles pratiques sociales, Université du Québec.

[153] L'auteur cite dans le texte Corm, 1993 : 55.

[154]Africa Remix, Catalogue d'exposition, Centre Pompidou, 2005, p 254.

multiplication des identités entraine selon l'ouvrage dirigé par Denis Retaillé[155], qui s'inspire de l'approche culturaliste, l'enfermement de la diaspora dans une triple illusion.

« *Celle de l'**essence d'une identité**. Elle est construite rétrospectivement comme un énoncé qui prend souvent l'aspect paradoxal d'une revendication nationale émise par un Etat …, l'**institution d'une communauté de l'extérieur**. Le couple de l'identité préservée et de la diaspora fonderait une solidarité passant outre les lieux de la dispersion, les origines sociales de départ, les reclassements sociaux d'arrivée… Pour compléter cette définition culturaliste et fixiste, une troisième illusion postule **la stabilité** de la communauté à travers le temps ce qui aboutit à distinguer les diasporas historiques, validées par la longue durée, des nouvelles diasporas reconnues avec l'expansion récente du concept et qui dévoilent ces illusions… Les identités se construisent, même en diaspora, surtout en diaspora*[156] ».

Ressort encore une fois cette nécessité pour les groupes vivant hors de leur pays de se constituer en communauté et de se rattacher, à travers des moyens divers et variés, à une culture à un pays, à une nation et, à un peuple. Ce rattachement ne s'applique donc pas forcément à un territoire mais à un réseau, car il arrive que ce qui les lie soit traduisible de façon extrêmement complexe, car l'appartenance à un même imaginaire paraissant mieux expliquer ce que représentent aujourd'hui les diasporas. En effet, certaines diasporas ne sont plus rattachées à un territoire mais partagent des liens qui sont d'une autre nature. Nous pouvons ainsi nous intéresser à la diaspora noire d'Amérique et des Antilles qui ne partage pas seulement une origine commune mais plutôt une souffrance qui aujourd'hui se traduit à travers la musique, la religion bref, tout un système de valeurs qui, de fait, constitue une part non négligeable de l'identité antillaise. Le texte de Marc Antoine Pérouse de Montclos Les diasporas africaines[157] en France, retrace brièvement l'histoire des flux migratoires des africains vers le continent européen avec comme principales terres de débarquement, les Royaumes Unis et la France. Bien que la décolonisation ne fût pas le premier facteur des migrations vers l'Europe, cette dernière admet une grande partie des ressortissants africains, particulièrement durant la période des Trente Glorieuses. L'Europe se reconstruit et sollicite une main d'œuvre bon marché. Les flux migratoires du Cap-Vert se dirigent vers les Etats Unis, la Hollande et plus récemment vers le Portugal grâce « *aux emplois créés par la circonscription des guerres coloniales, le départ des autochtones et le manque de main d'œuvre non qualifiée qui en résultait*[158] ». On constate également un flux qui n'est pas économique mais politique avec les deux grandes vagues migratoires indiennes qui, chassés en 1972 d'Ouganda s'installent en Grande Bretagne ou encore la diaspora indienne du Mozambique qui en 1975, préfère le Portugal à sa terre d'origine. Le fait que ces diasporas se soient installées en Europe et non en Inde montre que des communautés peuvent avoir des liens particuliers avec leur pays d'origine. Ainsi, le fait de se sentir membre d'une communauté implique des liens qui ne sont pas exclusivement territoriaux ou géographiques.

Les migrations se sont également politisées à cause des politiques restrictives en matière d'immigration. L'espace Schengen, notamment, a entrainé une nouvelle immigration, celle des réfugiés politiques. Cette dernière option semble être la seule alternative pour entrer en Europe. L'autre aspect de cette nouvelle migration est celle des sans-papiers qui

[155]RETAILLE, D., (dir), *La Mondialisation* Nathan, 2007, pp 150-151.

[156]Ibid.

[157]PEROUSE DE MONTCLOS, M., Les diasporas africaines en France, Revue Esprit numéro 300, décembre 2003, pp 114-124.

[158]PEROUSE DE MONTCLOS, M., Op.cit., p 117.

constituent aujourd'hui un fait sociologique à part entière. Le constat que fait Antoine Pérouse de Montclos, c'est que cette diaspora africaine paraît aujourd'hui très divisée « *par des clivages nationaux, ethniques ou religieux. Ils n'ont pas la puissance financière des chinois d'outre-mer, le degré de sophistication de la diaspora juive ni les velléités d'organisation des réfugiés palestiniens*[159] ». Elle manque donc de puissance, ce qui s'explique du fait peut être d'un contact privilégié avec le continent africain. En effet, les africains émigrés sont de façon assez systématique des soutiens économiques et contribuent aussi fortement au développement de leurs pays, de leurs communautés d'origine. Les diasporas africaines (celles du sud du Sahara) ont sans doute une relation difficile avec leur pays d'origine car les pressions familiales les contraignent souvent à garder un contact fort avec les autres membres de la communauté d'origine.

Les diasporas africaines sont donc prises dans le double jeu de l'assimilation et du lien avec leur terre d'origine. Ces liens deviennent de ce fait religieux, ethniques mais également transnationaux comme l'explique Daryush Shayegan[160]. Cela favorise de nouvelles solidarités qui sont selon l'auteur, « *porteuses d'identités de substitution* ». Ces diasporas dans cet univers mondialisé, risquent selon l'auteur, « *d'amplifier des réactions identitaires qui trouvent dans la mondialisation une autre conspiration du grand Satan*[161] ». Ce sursaut identitaire est expliqué par Samuel Huntington dans son ouvrage le choc des civilisations. Il faut cependant faire la distinction entre diaspora et flux migratoire de certaines populations. En effet, selon Denise Helly[162] les flux sont généralement engendrés par le développement capitaliste et la création de nouveaux Etats en Europe centrale et du sud au XIXe siècle et dans le tiers monde au XXe siècle. Elle poursuit en expliquant que les émigrations sont donc plutôt envisagées comme des déplacements de populations de pauvres ou d'opprimés qui eux, ne développent aucun sens de la solidarité au delà de leurs frontières. Ainsi, toujours selon l'auteure, « *le terme diaspora par la traversée des frontières, la victimisation, la volonté de durer et la solidarité qu'il évoque, en vient à incarner le destin de non Européens transplantés ou émigrés en Occident*[163] ».

A partir des années 1990, les diasporas changent quelque peu leur statut dans la mesure où les pays d'où elles sont originaires tentent de les mettre à contribution, notamment en termes de ressources ou encore d'expertise. L'une des causes principale a été le développement des technologies de l'information et de la communication, grâce auxquelles, les diasporas ont pu rester connectées avec leur pays d'origine. Leur attachement devient plus aisé et l'on voit alors naître une nouvelle relation entre ces Etats et leurs communautés vivant à l'étranger. Notons cependant que là n'est pas le cœur de notre propos. En effet, la diaspora dont nous parlons, est celle qui est empreinte d'hybridité. Celle décrite par les *cultural studies* et plus précisément par les *African studies*. Cette diaspora hybride qui du fait de sa position sociologique a été artistiquement très productive. Cette diaspora qui a tenté de s'identifier en passant par l'art, la littérature et la culture.

---

[159] PEROUSE DE MONTCLOS, M., Op.cit., p122.

[160] SHAYEGAN, D., « Le choc des civilisations », Revue *Esprit* numéro 220, Avril 1996, p 38 à 53.

[161] SHAYEGAN, D., Op.cit., p 43.

[162] HELLY, D., « Diaspora: un enjeu politique, un symbole, un concept ? » In Les classiques des sciences sociales, 2006, p 9.

[163] Ibid.

DIASPORA ET HYBRIDITE: UNE AUTRE MANIERE DE REVENDIQUER SON IDENTITE

Selon Michel Bruneau[164], le modèle d'une diaspora hybride aurait émergé durant les années 1980, concernant la diaspora noire. Nous émettons donc l'hypothèse selon laquelle une nouvelle forme de diaspora s'est dessinée autour de la question *noire*. De cette diaspora est née une culture hybride due au métissage culturel entre la terre d'origine et la terre d'accueil ; que le départ de la terre d'origine soit forcé ou voulu. Nikos Papastergiadis,[165] montre qu'avec cette nouvelle diaspora s'esquisse un nouveau concept théorique. En fait, nous considérons la diaspora dans le sens où la définissent Stuart Hall[166] et Paul Gilroy[167]. Il s'agit là de comprendre la subtilité de cette nouvelle identité, fruit de la modernité, de l'interconnexion et de la mixité des références. Gilroy définit la diaspora *Black Atlantic* comme étant ; « *ce désir de transcender à la fois les structures de l'État-nation et les contraintes de l'ethnicité et de la particularité nationale* »[168]. Il considère que l'histoire de la *Black Atlantic* reste intimement liée à l'océan et à l'esclavage qui, pour lui, est le point de départ des revendications africanistes et afrocentristes. Elle aurait engendré un choc violent entre tradition et modernité et serait alors, « *emblématique des formes identitaires fluides et mobiles mises en avant par la postmodernité*[169] ».

On assiste donc à une métamorphose des contours de la définition du mot diaspora. On peut y voir, un rapport différent à la notion d'identité qui, de fait, s'élargit pour donner plus de place à ce qu'implique la diaspora noire. Cette dernière devient donc, selon les propos de Denise Helly, « *une représentation, un discours, une revendication et non à la fois une représentation et une forme vivante d'organisation et de culture communautaires auxquelles adhèrent de multiples catégories sociales et non simplement quelques activistes*[170] ». Cette conscience noire se réveille aux Etats-Unis, avec l'*African Civilization Society*, et révèle en quelque sorte, l'africanité des noirs du nouveau monde. On note dès lors, toute la difficulté pour les noirs d'Amérique, *d'être deux*[171] dans le monde contemporain. Il y a donc selon Outlaw, « *une manière d'identification à l'Afrique et à ses peuples dans la démarche lourde de sens qui consiste à se définir soi-même, à qualifier d'africain une organisation ou un mouvement ; elle témoigne à la fois d'un sens de l'héritage et d'un engagement dans le présent et pour l'avenir*[172] ». Cette identification n'est donc pas sans conséquence et comme nous le verrons, soulève de nombreuses questions quant à la définition même de l'identité. En effet, les nombreux mouvements de revendication de l'identité noire qui ont traversé l'histoire, se réfèrent à une Afrique *pré moderne*, sacralisée, dont l'origine est pure et maintenue hors du choc des rencontres avec l'Occident.

Pourtant, Stuart Hall définit, lui, l'identité noire antillaise comme étant hybride et

---

[164]BRUNEAU, M., « Diasporas et espaces transnationaux », Antropos, 2004, p 111.

[165]PAPASTERGIADIS, N., « Restless Hybrids», *The Third Text Reader*, Continuum, 2005, p166.

[166]Diaspora Afro-antillaise.

[167]Black Atlantic Diaspora.

[168]CHIVALLON, C., « La diaspora noire des Amériques. Réflexions sur le modèle de l'hybridité de Paul Gilroy », *Revue L'Homme*, numéro 161, 2002, p 54.

[169]BRUNEAU, M., Op.cit. p 111

[170]HELLY, D., Op.cit., p 13.

[171] OUTLAW, J., « Nous sommes un peuple africain. Les Afro-Américains et l'Afrique », In *Politique-Africaine*, numéro 15, 1984.

[172]OUTLAW, J., Op.cit., p 25.

structurée par deux axes qui sont « *celui de la similarité et de la continuité et celui de la différence et de la rupture* ». Il semblerait qu'autour de cette façon de voir la diaspora, l'idée d'une centralité de la race noire se soit développée. Elle est néanmoins soutenue par un métissage qui a bien évidemment engendré de nouvelles formes de sociabilité, de nouvelles manières d'être et de penser. C'est cette frontière qui nous intéresse, car grâce à elle, nous comprendrons la position de nombreux artistes africains qui se désignent comme étant les membres de cette communauté noire et définissent leur identité comme telle.

Les mouvements revendiquant ou ayant revendiqué l'authenticité *nègre*, contrairement à Hall et Gilroy, ont été nombreux. L'ambigüité réside dans la définition même du groupe auquel ils appartiennent et dans ce que cette appartenance sous-entend. Il demeure alors important de comprendre, par une approche itérative, les différents cheminements qui ont conduit certains africains à unir leur destin et leurs préoccupations à ceux des afro-américains.

Revendication d'une identité noire : le panafricanisme

Cette doctrine fut inspirée pour certains, par Marcus Garvey né en Jamaïque en 1887. Ce précurseur du panafricanisme est également à l'origine du mouvement *rastafari* qui prône le retour en Afrique, pour en finir avec l'oppression des noirs en Afrique et aux Antilles. W. E. B. Du Bois participa également de façon très active, aux Etats Unis, à la concrétisation de la réflexion sur le panafricanisme et à ses applications sur le territoire américain et au-delà. Né en 1868 dans le Massachusetts mais d'origine Haïtienne, Dubois étudie à Harvard et y devient le premier noir à être diplômé d'un doctorat de philosophie. Il s'établit à l'université d'Atlanta et organise en 1919 et 1945 les premiers congrès panafricains dont l'initial se déroule à Paris.

Le panafricanisme relève en grande partie de l'histoire des noirs de la diaspora du continent africain. En effet, Elikia M'bokolo explique que *« dans sa première phase, qui va jusqu'aux années 1920 et qui fut celle – disons pour faire vite- de W.E.B. Du Bois, de Marcus Garvey, mais aussi de E.W. Blyden, le panafricanisme relevait en grande partie de l'histoire des Etats-Unis d'Amérique*[173] *».*

Il a pour but de lutter pour le droit des africains, où qu'ils soient ;dans le nouveau monde comme en Afrique. Une conscience nègre se réveille alors et entraine la création en 1914 de l'UNIA, l'*universal negro improvment association*, dont l'idéologie consistait en l'amélioration du sort des noirs partout où ils se trouvent, les indépendances africaines et le retour des noirs américains en Afrique. Une conscience noire, au-delà de son éclosion, unit la race autour d'un dessein commun. Elle entraine l'émergence d'une notion plus ou moins partagée par les noirs, antillais, américains et africains à partir des années 1960- 1970.

A cette époque, l'indépendance des colonies européennes en Afrique s'organise pendant que les noirs des Etats-Unis luttent pour leurs droits civils. Pourtant chaque partie est consciente de sa nouvelle identité. Comme le souligne l'écrivaine Barbadienne Paule Marshall, certains se mettent à parler (aux Etats-Unis) de personnalité noire alors que d'autres pensent que sur le continent américain s'est créée une autre espèce de noirs[174]. Cette recherche identitaire est donc compliquée à définir et ce, même pour les africains issus du continent qui,

[173]M'BOKOLO Elikia, « George Padmore, Kwame N'Krumah, Cyril L. James et l'idéologie de la lutte panafricaine », CODESRIA, 2003.

[174]CONDE, M., « L'enfant est de retour », Entretien avec Paule Marshall, propos recueillis par Maryse Condé in *Politique africaine*, numéro 15, 1984.

du fait de la colonisation se sentent partagés, entre deux mondes, deux cultures qui les rendent eux aussi hybrides. Ce panafricanisme va donc se retrouver en Afrique à travers Kwamé Nkrumah qui va prôner la revendication d'une identité supranationale donc l'unité du monde noir.

Il faut cependant savoir, qu'au-delà de sa vocation de mouvement politique, le panafricanisme fut également un mouvement culturel. Il avait pour principal objectif de réhabiliter les vestiges de la culture africaine. En effet, le panafricanisme a servi de point de départ à toute une réflexion qui s'est faite sur l'homme noir et sa condition dans le monde. On peut à cet effet évoquer le travail de Jean Price -Mars dans cette volonté de diffuser les principes du panafricanisme. Son ouvrage Ainsi parla l'oncle, essai ethnographique publié en 1928 fut sans doute un grand manifeste des différentes civilisations nègres qui existèrent en Afrique. Il affirme selon Ph. Ducraene ; « *Il y a eu à un certain moment donné, sur le continent africain, des centres de civilisation nègre, dont non seulement on a retrouvé les vestiges, mais dont l'éclat a rayonné par-delà les limites de la steppe et du désert*[175] ». On constate donc que cette revendication panafricaniste est à l'origine de la prise de conscience et d'une volonté d'affirmer au reste du monde l'existence du peuple noir, de prouver que le continent noir a eu une histoire. Cela se concrétise en France par la création du mouvement culturel *Présence africaine* par Alioune Diop en 1947. Ducraene nous explique que ce mouvement "*devait partiellement poursuivre la tradition de Du Bois et des congrès panafricains*[176]" ; son objectif principal était, la définition de l'originalité africaine et son insertion dans le monde moderne. De ce mouvement naquit une revue qui porta le même nom et dont les auteurs seront : Jean Paul Sartre, Albert Camus, André Gide...plus tard Cheikh Anta Diop, Senghor, Aimé Césaire... Lors du premier congrès des écrivains et artistes noirs en 1956, soixante délégués étudièrent, l'apport original de la culture noire à la civilisation. Ce congrès s'inscrit donc directement dans la lignée des congrès panafricanistes organisés au début du XXe siècle par Du Bois. Cette manifestation fut saluée par de nombreux intellectuels noirs proclamant, la volonté d'une universalité de la culture noire.

De cette revendication va également naître la *négritude* qui s'est voulue, dès le départ, une expression directe du panafricanisme. Ce mot fut lancé dans les années trente par Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor et Léon Gontran Damas. Il est caractérisé par le refus des élites noires, de l'époque, d'une quelconque assimilation culturelle. Il s'agit encore une fois de célébrer l'identité noire à travers la littérature. Senghor la définit comme étant « *l'ensemble des valeurs économiques, politiques, intellectuelles, morales, artistiques et sociales des peuples d'Afrique et des minorités noires d'Amérique, d'Asie et d'Océanie* ». Sa vision de la *négritude* est quelque peu différente de celle de ses collègues, dans la mesure où lui se définit comme ne pouvant être seulement noir, mais relevant d'une hybridité qu'il explique par ces propos: « *Nous ne pouvions plus retourner à la situation d'antan, à la négritude des sources. Nous ne vivions pas sous les Askias du Songhoï, ni même sous Chaka le Zoulou. Nous étions des étudiants de Paris et du XXe siècle dont une des réalités est certes l'éveil des consciences nationales, mais dont une autre, plus réelle encore, est pour l'indépendance des peuples et des continents...*[177] ». La conscience de vivre dans un monde différent de celui de ses ancêtres, où les influences de l'Occident avaient fait de Senghor et de ses compagnons des êtres différents a toujours été centrale dans la réflexion du poète. Denise Helly nous rappelle que Senghor et

[175]DECRAENE, Ph., *Le panafricanisme*, Puf, 1961, p 18.

[176]Ibid.

[177] DECRAENE, Ph., Op.cit., p 30.

Césaire parlaient de négritude et d'hybridité entre mondes africain, américain et européen.

Cette diaspora noire se traduit dans les luttes politiques mais également dans la culture avec des manifestations voulant célébrer le peuple noir, à travers le festival mondial des arts nègres dont le premier s'est tenu au Sénégal en 1966 et le second au Nigeria en 1977. Selon l'idée du président Senghor, les arts africains devaient donc refléter l'Africain lui-même. C'est ainsi qu'une fois les pays africains indépendants il devenait urgent de célébrer l'art de ce continent et de prouver au monde entier qu'il existait une esthétique de l'art nègre. Cette acception sous-entendait néanmoins la prise en compte d'une certaine altérité et la célébration de cet état hybride dans lequel vivaient les noirs de cette époque. En effet, comment penser le contraire au vu des œuvres qui étaient exposées, mais également des artistes qui avaient été invités. L'objectif de cette manifestation était de montrer au monde entier la dynamique africaine qui existait autour de la question de l'art. Il fallait également montrer au monde noir les richesses de son continent à travers les nombreuses expositions et manifestations qui se déroulèrent durant ce festival. L'organisation en fut confiée à une Association présidée par Alioune Diop, Aimé Césaire et Jean Mazel. Cette association mit en place un comité chargé de définir les différents axes de ce festival. Le Nigeria fut mis à l'honneur car selon Senghor, ce pays était à l'Afrique ce que la Grèce fut à l'Europe. Cette célébration de l'art nègre fut inaugurée par André Malraux alors ministre de la culture en France. Des artistes de la diaspora envoyèrent également leur travail et c'est ainsi que quelques huit cents œuvres allant de la peinture à la tapisserie, en passant par la gravure et le dessin furent présentées. Cette revendication d'une identité noire reste centrale durant les années 1960-1970 pour les membres de la communauté noire, du moins pour les élites. A travers ces différentes manifestations se retrouve donc la communauté noire dispersée dans le monde.

Les nouvelles diasporas africaines: Emergence de nouvelles identités postcoloniales.

Les subtilités de la nouvelle diaspora africaine doivent être saisies selon Hall et Gilroy, par la « *socialité à travers le mouvement, l'interconnexion, la mixité des références*[178] ». De plus, ces diasporas sont fortement entretenues aujourd'hui, par l'émergence des technologies de l'information et de la communication qui, permettent aux populations déplacées de garder des contacts privilégiés avec leur pays d'origine. L'ouvrage de Paul Gilroy : L'atlantique Noir nous éclaire au sujet du rapport de l'homme noir à sa condition moderne, notamment, celui vivant en occident et qui, de fait, va se constituer en diaspora moderne. Il affirme ainsi que « *Les Anglais noirs d'aujourd'hui, comme les Anglo-Africains des générations précédentes et peut-être comme tous les noirs d'Occident, sont pris entre (au moins) deux assemblages culturels qui ont tous évolué avec la marche du monde moderne qui leur a donné forme et ont adopté de nouvelles configurations. Ils demeurent à présent verrouillés comme en symbiose dans une relation antagoniste marquée par le symbolisme des couleurs, lequel renforce la puissance culturelle, manifeste du manichéisme qui constituait leur dynamique centrale - noir et blanc*[179] ». Peu à peu, ces cultures se révèlent délocalisées et manifestent dans leur façon de vivre ce *diasporisme* par une mobilité au sein même de leur construction identitaire. En effet, ce que Deleuze qualifie de rhizome, traduit une structure avec une base et des branchements où tout élément peut affecter ou influencer les autres.

[178] CHIVALLON, C., Op.cit., p 52.

[179] GILROY, P., *L'atlantique Noir, Modernité et double conscience*, Editions Kargo, 2003, p 16.

Une étude de Yao Assogba[180] considère que « *la diaspora se caractérise fondamentalement par l'existence réseau. De nos jours, la mondialisation de l'économie et celle des nouvelles technologies de l'informatique et de la communication (NTIC) sont grandement propices à la formation et à la consolidation des réseaux ainsi qu'à l'émergence de nouvelles formes de diasporas*[181] ». Les nouvelles diasporas africaines sont dues essentiellement au déplacement des populations provoqué par des conditions de vie difficiles, l'exode des cerveaux vers l'Europe et l'Amérique du nord et enfin par des conditions climatiques ou politiques défavorables. Il est important de mesurer l'impact et les usages des technologies de l'information et des communications par ces nouvelles diasporas. Nous utilisons le terme de nouvelle diaspora car pour nous la diaspora constitue un peuple vivant à l'étranger et ayant gardé grâce aux technologies de l'information et des communications des liens forts avec son pays d'origine. Cela n'implique pas forcément qu'elle se considère comme une communauté soudée dans son pays de résidence. Nous pouvons, pour argumenter notre choix, nous référer à la façon dont sont perçues les diasporas chinoises en Asie du Sud-Est. Selon Wang Gungwu[182], le terme diaspora chinoise fait peur notamment dans cette région du globe, dans la mesure où il renvoie à une représentation qui serait biaisée selon l'auteur. En effet, la diaspora chinoise correspondrait à une organisation structurée, dont l'objectif serait la domination économique et politique des pays où se trouvent. Emmanuel Ma Mung, directeur de recherche au CNRS s'est intéressé à cette diaspora « outre atlantique » en analysant sa désignation sur Internet. Plusieurs questions ont été soulevées lors de cette analyse. Elles concernent l'usage que les diasporas chinoises faisaient d'Internet. Est-ce un outil qui sert une volonté de se constituer comme « « *collectivité historique*[183] » » à l'instar (selon l'auteur) des Afro Américains?

Il semblerait donc que grâce à Internet, les diasporas du XXIe siècle possèdent un outil puissant leur permettant de vivre un lien fort avec leur patrie d'origine. Nous affirmons ainsi que le mot diaspora a aujourd'hui évolué et pourrait désigner de manière très simple un peuple déplacé pour de nombreuses raisons mais qui garde un lien avec sa nation d'origine. Si nous admettons cette acception, nous pouvons admettre l'hypothétique existence d'un artiste africain *diasporique*. Les nouvelles technologies de l'information et de la communication sont donc, dans ce cas précis, mises au service du communautarisme. Dana Diminescu[184] dans un article intitulé « Les migrations à l'âge des nouvelles technologies », nous explique que les évolutions récentes des études migratoires révèlent l'existence d'une culture du lien qui serait entretenue par les migrants dans la mobilité. Les migrants seraient dotés d'une capacité à actualiser les liens avec leur société d'origine tout en gardant le contact avec le pays où ils résident. Diminescu considère que, dès lors, le concept de *double absence* développé par Abdelmalek Sayad n'est plus d'actualité, elle développe plutôt la théorie selon laquelle le migrant est aujourd'hui ici et là-bas. Il y aurait donc une idée de lien virtuel développée grâce aux technologies de l'information et de la communication et qui permettrait d'être *hic et illic* (ici et là-bas). Ainsi, « *le migrant se déplace et fait appel à des alliances à l'extérieur de son groupe d'appartenance, sans pour autant se détacher de son atome (réseau) social*

[180]ASSOGBA, Y., « Diaspora, Mondialisation et développement de l'Afrique », Nouvelles Pratiques sociales, Vol 15 numéro 1, Les presses de l'université du Québec, 2002.

[181] ASSOGBA, Y., p 100.

[182]Professeur à l'université de Singapour.

[183]MA MUNG, E., « La désignation des diasporas sur Internet », *Revue Hommes et Migrations*, numéro 1240, novembre/décembre 2002, p 27. http://www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/8_1240_4.pdf

[184]DIMINESCU, D., attachée de recherche à la maison des sciences de Paris. Auteure de « Les migrations à l'âge des nouvelles technologies », Hommes et Migrations, numéro 1240, novembre/décembre 2002.

d'origine[185] ». Les migrants seraient donc des électrons libres installés dans un monde global ce qui sous-entend de nouvelles pratiques migratoires mais également un attachement inédit au territoire qui, lui même, évolue (dans sa conception) à cause des évolutions des TIC. Le territoire n'est plus seulement physique, il est aussi virtuel. C'est sans doute ce qui pousse Myria Georgiou à affirmer que « *le réseau Internet est un espace social particulièrement pertinent au sein des diasporas, car décentralisé, interactif et transnational par essence*[186] ». L'auteure constate en s'appuyant sur des travaux de Eugenia Siapera[187] que les communications de la part des diasporas sont de plus en plus instrumentales ; de plus, Internet étant un espace déterritorialisé, les diasporas ne peuvent plus, toujours selon Georgiou, être considérées comme des satellites autour d'un centre. En effet, elle argumente son hypothèse, en précisant qu'aujourd'hui le fonctionnement des diasporas est de plus en plus autonome, décentralisé. Ainsi, Internet, est devenu pour les diasporas un nouveau moyen de communication direct, « *un média décentralisé et alternatif face aux médias et aux discours communautaires traditionnels*[188] ». Internet permet aux diasporas de se recomposer dans un espace imaginaire où elles partagent une culture, une religion, des opinions politiques, etc. Elles suggèrent donc une nouvelle manière de repenser les territoires et permettent de réunir les différents membres d'une communauté sur un territoire qui est, ici, virtuel. Ces membres peuvent vivre sur des territoires ou des continents différents et se retrouver sur un espace virtuel commun. Cela entraine inévitablement l'imbrication dans notre définition de la diaspora de celle de *transationalisme* car au final, les diasporas, pourrait-on dire, ont évolué en quelque chose de plus étendu. Elles ont aujourd'hui la capacité de rassembler plusieurs périphéries sans passer par le centre, même si le facteur principal de leur rencontre reste ce centre.

Ces nouveaux modes de communication permettent aux diasporas de se rencontrer dans un espace commun et d'échanger. Ils permettent également aux communautés transnationales, de vivre leur attachement à leur communauté et à leur pays. Cet attachement permet aussi une affirmation de l'identité et une relation nouvelle au lieu qui, du fait du développement des technologies de l'information et de la communication, a évolué et a donné de nouvelles formes à l'attachement des diasporas à leur terre ou à leur communauté d'origine. Cela implique une identité multiple constituée de sous-cultures qui sont elles-mêmes, constituées de différentes strates. En effet, le développement des réseaux transnationaux et des diasporas entraîne inévitablement la création de cultures cosmopolites qui sont constituées de la culture d'origine de l'individu, mais également de celle du pays dans lequel l'individu réside. Il est de ce fait imprégné de leur culture, de leurs mœurs. Ainsi, les identifications se multiplient et deviennent selon Appadurai, *nomades*.

Des logiques hybrides entrent en jeu et supplantent une vision ethnocentriste de l'altérité. L'Autre n'est plus seulement vu comme un étranger, un sauvage, un barbare, mais comme un voisin à qui l'on s'identifie ou de qui l'on se différencie. Ces *ethnoscapes* constituent des territoires qui nous permettent de mieux comprendre la complexité des cultures contemporaines notamment celles du sud qui, pour des raisons diverses et variées,

---

[185]DIMINESCU, D., Op.cit., p 7.

[186]GEORGIOU, M., « Les diasporas en ligne : une expérience concrète de transnationalisme », *Revue Hommes et Migrations*, numéro 1240, novembre/décembre 2002.

DIMINESCU, D., Op. Cit. P 10.

[187]SAPIERA, E., "Internet & asylum politics: case of UK refugee support groups", presentation at the 23rd IAMCR conference, Barcelone 2002.

[188]GEORGIOU, M., Op.cit., p 18.

subissent l'intrusion de différentes cultures. Cette culture comme nous le verrons différencie les artistes africains et constitue une des problématiques de leur création artistique. En effet, à travers les productions africaines, les questions de l'identité et de l'hybridité demeurent centrales depuis les indépendances. La scène artistique africaine se distingue par sa diversité mais également par son engagement partisan du côté d'un monde globalisé ou de celui d'une Afrique authentique.

Les artistes africains sont, de toutes les manières, considérés comme africains, même lorsqu'ils sont parties intégrantes d'une communauté culturellement hybride. Ils sont de ce fait, pris entre le « eux » et le, « nous » qu'ils vont traduire à travers leurs œuvres. Cette problématique a été renforcée par la colonisation qui a engendré des artistes devenus des hybrides culturels conscients de la binarité de leur culture et de leurs référents. En effet, la création d'écoles d'art en Afrique subsaharienne durant l'époque coloniale a introduit des techniques occidentales, des mécanismes occidentaux de création qui ont entrainé des modes de pensée différents. Ces derniers justifient la pensée hybride qui habite aujourd'hui bon nombre d'artistes africains.

L'hybridité des communautés et des diasporas postcoloniales[189]

De nombreux travaux ont été faits par les *post colonial studies* et se sont intéressés à la notion d'hybridité et à ce qu'elle pouvait engendrer dans les anciennes colonies britanniques et françaises. Nous nous référons à l'ouvrage de Paul Gilroy, Black Atlantic, pour affirmer qu'aucune culture développée par la diaspora noire n'est « pure ». Elles sont toutes issues d'emprunts des diverses cultures qui se sont greffées au gré des rencontres et des brassages.

Par postcolonial nous faisons échos à la période postmoderne dans les problématiques des anciens empires coloniaux que sont le Royaume Uni, la France, le Portugal, l'Espagne. Il s'agit donc des pays d'Afrique, de certains pays d'Asie comme l'Inde, les Caraïbes et l'Amérique centrale et du Sud. Certains universitaires y ajoutent l'Australie ou encore le Canada. Il ressort l'idée selon laquelle, notre repère spatio-temporel se situe après la période coloniale. Ces travaux sont réalisés par des chercheurs issus des zones suscitées. Cette époque est donc très étendue car il s'agit des années 1940 pour des pays comme l'Inde, des années 1960 pour de nombreux pays d'Afrique et même des années 1970 pour les pays d'Afrique lusophone. L'intérêt de cette spatialisation est de se concentrer sur ce tiers-monde et sur sa façon de vivre son héritage colonial. Que renie-t-il? Qu'accepte-t-il? Nous rejoignons Ella Shohat dans sa conception du postcolonialisme[190]. Il s'agit ainsi de ce qui se passe au delà de la colonisation et de son époque. Il s'agit « *des écrits théoriques contemporains, venant à la fois du premier monde et du tiers-monde..., qui s'efforcent de dépasser les polarités binaires (présumés) de la militance tiers-mondiste*[191] ». Ces cultures postcoloniales sont donc hybrides et s'articuleraient dans une volonté d'affirmer leur culture et leur identité.

Ces diasporas partagent ainsi leurs expériences avec leur pays d'origine mais également avec les membres de leur communauté dans leur pays d'accueil. Elles recréent leur

[189]Nous utilisons le terme post-colonial pour faire allusion de façon plus générale à ce que l'on appelait dans les années 1970 tiers-monde.

[190]SHOAHAT, E., « Notes sur le post-colonial » (1992), Mouvements, numéro 51, 2007/3, pp 79-89.

[191]SHOAHAT, E., Op.cit., p 85

univers dans cet ailleurs comme nous l'explique Arjun Appadurai dans son ouvrage Après le colonialisme. Il y affirme que « *les groupes migrent, se rassemblent dans des lieux nouveaux, reconstruisent leur histoire et reconstruisent leur projet ethnique*[192] ». Ainsi se construisent les *ethnoscapes* dont parle Appadurai qui traduisent ces nouveaux « *paysages d'identité et de groupe*[193] ». Bruno Riccio[194] brosse parfaitement ce type de diaspora en analysant la communauté religieuse des mourides vivant en Italie. Selon l'auteur, malgré le fait que cette communauté religieuse originaire du Sénégal se déplace beaucoup, principalement pour des raisons commerciales et constitue la majorité de la diaspora sénégalaise, il semblerait, qu'une grande partie d'entre eux « *préserve et renforce un sens d'appartenance au terroir, une identité liée au village d'origine, au voisinage, à la parenté, à la ville sainte*[195] ». Ces multiples déplacements suggèrent donc des logiques hybrides et métisses et permettent de maintenir des liens avec leur société d'origine. Les migrants arrivent ainsi à reconstituer des ethnoscapes dans leur pays d'accueil. Leurs repères restent ceux de leur culture d'origine même si certaines, plus que d'autres, s'adaptent à leur nouvel espace. Ces groupes doivent néanmoins mener des luttes importantes pour garder leur identité et des contacts avec leur pays d'origine.

Les diasporas postcoloniales constituent, pour la plupart, des migrants économiques. On peut, si l'on se réfère aux travaux de Gabriel Sheffer[196], comprendre que ces dernières revendiquent souvent un attachement à leur pays qui peut être transnational, mais s'investissent ensemble dans le futur de leur pays d'origine. Ces nouvelles diasporas que l'on a appelées postcoloniales, diffèrent néanmoins des diasporas arméniennes ou juives, car elles ont vécu des expériences différentes. Abdoulaye Gueye, auteur de l'article De la diaspora noire: enseignements du contexte français[197]émet l'hypothèse selon laquelle,

> « *Le déficit de réflexion sur la diaspora noire renvoie à des facteurs structurels et institutionnels qui ont trait, d'une part, à la marginalisation en France d'une littérature à laquelle elle est historiquement et épistémologiquement associée et d'autre part, au rapport d'influence dans lequel s'inscrivent les sciences sociales françaises avec un Etat dont l'idéologie serait contredite par une promotion des études sur la diaspora noire, ainsi que dans la structuration même des sciences*[198] ».

Dans son article, l'auteur commence par analyser la légitimité ou non de qualifier de diaspora cette partie du peuple noir qui, pour des raisons diverses, a quitté sa terre d'origine. En analysant les productions qui ont été faites sur ce sujet, il nous permet de comprendre que les points de vue sont divergents quant à l'attribution à cette communauté du nom de diaspora et pas d'exilés ou de réfugiés. Il reprend ainsi Cohen[199] qui définit la diaspora noire à travers le « *déplacement parfois traumatisant, d'un foyer originel ; la dispersion sur plus d'un territoire ; la formation d'une mémoire collective ; l'expérience d'une exclusion sociale*

---

[192]APPADURAI, A., *Après le colonialisme : les conséquences culturelles de la globalisation*, Payot, 2005. p 91.

[193] Ibid.

[194]RICCIO, B., « Transmigrants mais pas nomades, transnationalisme mouride en Italie », *Cahiers d'études africaines*, 2006/1 numéro 181, p 95-114.

[195]RICCIO, B., Op.cit., p 95.

[196]SHEFFER, G., «Diaspora, Politics. At home, abroad», Cambridge University Press, 2003.

[197]GUEYE, A., « De la diaspora noire: enseignements du contexte français », In « Figures et expériences diasporiques, *Revue des Migrations internationales*, volume 22, numéro1, 2006, p 11.

[198] Ibid.

[199]COHEN, R., « Global Diasporas: An introduction», UCL Press/university of Washington Press, London/Washington.

fondée sur sa différence en tant que minorité ; et enfin le projet de retour au foyer d'origine[200] ». La diaspora noire en France aurait cependant la particularité d'abord de se fonder dans le déplacement[201] et ensuite de constituer une sorte de communauté qui dépasse les clivages ethniques et nationaux pour rassembler tous les noirs, quel que soit leur continent de résidence, autour des mêmes idéaux. De là vont naitre toujours selon A. Gueye, des revues toutes rédigées au nom de l'unité du peuple noir. L'objectif de ce rassemblement autour de leur dénominateur commun engendrera la création d'une littérature; plus précisément de revues autour de la question *nègre*. Ainsi, ce furent les intellectuels de la diaspora noire qui, aux premières heures (entre les années 1920 et les années 1950) « *annoncent une conception transfrontalière de l'entreprise* » qu'ils « *sous-tendent*[202] ». Les études ne sont pas sociologiques mais attestent d'une volonté de traiter la question noire dans sa globalité.

Au niveau des études postcoloniales, toujours selon Gueye, la recherche en France sur la diaspora noire reste peu étendue; en tout cas moins que dans la communauté anglophone. On y parle plutôt de migrations, or il semblerait que l'une des caractéristiques principales des immigrés en France soit le projet de rentrer dans leur pays d'origine. Ce projet se concrétise ou non mais la volonté de le réaliser se fait à travers la transmission de la langue d'origine aux descendants ou encore par l'achat d'un bien immobilier dans le pays d'origine. Il se trouve que cette démarche reflète, selon Cohen, une des caractéristiques principales des populations diasporiques. La diaspora noire se caractérise par le principe d'hybridité comme la plupart des diasporas postcoloniales mais également, si l'on se réfère à Paul Gilroy, par le principe de mobilité. Elle déstructure les notions même de l'Etat Nation pour créer une entité différente qui bien que géographiquement située dans l'état, construit et entretient un lien entre les membres de sa communauté. A la différence des premières diasporas, juives ou arméniennes, l'unité du peuple noir se fait sur d'autres critères qui ne sont pas religieux et qui suggèrent des univers diasporiques différents selon les régions du globe. Il semblerait que la couleur de peau puisse être le seul vecteur commun à tous ces peuples dispersés sur la planète. Si l'on s'en tient à la théorie de Paul Gilroy qui pose comme point commun à cette diaspora « Atlantique », on peut également penser que les noirs, bien que ne venant pas du même pays, puissent se fédérer autour du fait de ne pas appartenir, culturellement et historiquement à leur pays de résidence. Cela requiert, comme le suggère Gilroy dans un entretien qu'il accorde à Christine Eyene pour la revue Africultures, « *un exercice mental consistant à comprendre que l'on peut exister dans plusieurs lieux à la fois*[203] ». Cette affirmation nous permet de comprendre la double culture qu'acquièrent les enfants d'immigrés en occident et leur façon de vivre cette culture plurielle.

Cette culture plurielle est cependant en constante évolution et vient s'enrichir des différents apports de chaque « micro » culture venant s'y greffer. En effet, en prenant l'exemple des pays à forte migration comme l'Angleterre ou les Etats-Unis, nous nous rendons compte que peu à peu, la diaspora noire change. Elle n'est plus uniquement constituée, dans le cas de l'Angleterre, d'une population d'origine caribéenne mais également d'africains. Cette nouvelle population n'est même pas homogène, mais devra-t-elle, toujours selon Gilroy[204], être assez forte pour « *intégrer l'expérience de ces migrants qui contribuent à la formation*

[200]GUEYE, A., Op.cit., p 12.

[201] Ibid.

[202]Ibid.

[203] EYENE, C., Paul Gilroy, propos recueillis par Christine Eyene, « Nouvelle topographie d'un atlantique noir », in Diaspora Identité plurielle, *Africultures* numéro 72, L'Harmattan, 2008, pp 82-88.

[204]Ibid.

d'une nouvelle communauté noire d'Angleterre[205] ». Cette évolution est mise en exergue dans l'ouvrage de Paul Gilroy Postcolonial Melancholia publié en 2004, c'est à dire dix ans après L'Atlantique Noir. En effet, en dix ans, les choses ont évolué, la société également. Dans un entretien que l'auteur accorde à la revue Mouvements, ressortent plusieurs aspects qui nous permettent de reconsidérer certains éléments. A la question « *Existe-t-il toujours un « « Atlantique noir » » Aujourd'hui?*[206] » Paul Gilroy répond « *Non, je ne le crois pas*[207] ». En effet nous serions aujourd'hui à « l'amorce d'un mouvement vers l'Islam ». Il semble donc que la direction afro-centrée qui était pressentie n'ait pas pris effet.

Aujourd'hui les communautés noires entretiennent d'autres rapports avec l'imagination qui ne sont plus de l'époque d'avant et d'après les indépendances. La musique avec Bob Marley -toujours selon Gilroy - jouait un rôle centralisateur avec un discours *éthipionniste*. Ainsi la notion de diaspora se serait plus répandue et se serait un peu plus morcelée. Les origines de ce nouvel état d'esprit sont d'une part historiques et d'autre part, géopolitiques. Ainsi, les diasporas postcoloniales se référent, par exemple, à une nation à l'exemple indiens qui, même au sein de leur diaspora peuvent se distinguer par leur religion ou par leur Etat d'origine. Fort de tous ces constats, Gilroy reprend dans son ouvrage Postcolonial Melancholia, son point de vue sur les diasporas qui expriment réellement, et mieux qu'avant, le terme « multiculturaliste ». Ce terme dispose actuellement d'une santé qui serait liée selon l'auteur « *à la capacité de réfléchir à la mémoire et à la blessure non refermée du passé colonial*[208] ».

La question coloniale est donc au centre du nouveau débat sur la diaspora. Elle est intrinsèquement liée à celle de l'immigration et donc aux populations qui la constituent. Ces communautés sont donc différentes des diasporas évoquées par Stuart Hall, c'est à dire celle des communautés noires. La nouvelle diaspora est constituée de différentes identités venant d'endroits différents et n'ayant aucune réalité d'entité homogène. Elles se sont donc recomposées dans un environnement où une grande place était réservée à la diversité. Selon Christine Eyene, « si l'esclavage forme la première phase de la naissance de la diaspora, colonisation et décolonisation en Afrique en constituent les étapes suivantes[209] ».

Nous comprenons alors beaucoup mieux les propos de Frantz Fanon lorsqu'il explique dans son ouvrage, Les damnés de la terre, que le seul point commun qu'ont aujourd'hui ces diasporas postcoloniales est l'attitude face au blanc ; il affirme, en effet, que « *les nègres de Chicago ne ressemblaient aux Nigériens et aux Tanganyikais que dans l'exacte mesure où ils se définissaient tous par rapport aux Blancs*[210] ». Une connexion peut donc s'entrevoir dans la relation qu'ont toutes ces populations avec le blanc. Elle pourrait dans une certaine mesure faire partie de ce qui constitue aujourd'hui un des traits de l'identité du *nègre* et c'est peut-être un des foyers de la mémoire collective dont parle Robin Cohen[211]. Il ne faut cependant pas oublier que toutes ces identités se caractérisent par leur diversité et que nous pouvons dès lors

---

[205]Ibid.

[206]COHEN, J., LINDGAARD, J., « De l'Atlantique noir à la mélancolie Postcoloniale. Entretien avec Paul Gilroy », Mouvements 2007/3, numéro 51, pp 90-101.

[207]COHEN, J., LINDGAARD, J., Op.cit., p 93.

[208]COHEN, J., LINDGAARD, J., Op.cit., p 96.

[209]EYENE, C., , « De la nécessaire ouverture du champ identitaire », in Diaspora : Identité plurielle, Africultures, numéro 72 P 8-13, 2008.

[210]FANON, F., Les damnés de la terre, La Découverte/poche, 2002, p 206.

[211]COHEN, R., «Global Diasporas: An introduction», UCL Press/University of Washington Press, London/Washington.

nous risquer à dire que leur point commun peut se lire sur ce rapport au blanc qui a été ou esclavagiste ou colonisateur.

De ces lectures, nous émettons donc l'hypothèse selon laquelle l'unité communautaire *nègre* s'est d'abord et avant tout créée autour de son rapport à la souffrance que lui aurait infligé l'homme blanc. En effet, de Marcus Garvey à Bob Marley, tous les discours africanistes rejoignent le retour à la terre natale; terre de laquelle les ont extirpés les blancs. A cet effet, nous nous référons au très célèbre article de Stuart Hall pour mieux comprendre cette position par rapport à l'homme blanc. Dans l'ouvrage Cultural Identity and Diaspora, l'auteur nous révèle qu'il y aurait deux façons d'appréhender la question de l'identité culturelle. Ainsi, la première position se définirait autour d'une culture commune (ma traduction) avec des ancêtres communs, des codes qui font d'une communauté, un peuple. Cette unité serait, la quintessence selon Stuart Hall, de ce qui constituerait, les noirs de la Caraïbe. (*This oneness* « « *underlying*»» *all the other, more superficial differences, is the truth, the essence, of* « « *caribbeanness of the black experience* »»[212]). Selon Stuart Hall toujours, cette conception a été centrale dans les combats coloniaux qui ont profondément modifié notre monde. Les poètes de la Négritude mais également les panafricanistes, ont été très concernés par cette question ; elle constitue ce que Fanon (cité par Hall) appelle une recherche passionnée qui, réhabiliterait l'Afrique, à leurs yeux et aux yeux des autres.

La deuxième manière de concevoir l'identité culturelle selon l'auteur, est reconnaître qui nous sommes vraiment (« « what we really are»») et qui nous sommes devenus (« « what we have become»»). Cette culture est donc en constante évolution. Cette seconde conception nous permet de faire un lien avec la colonisation et de comprendre à quel point cette période a engendré des transformations dans les cultures postcoloniales. Hall affirme ainsi, « *They had the power to make us see and experience* ourselves *as* « « *Other*[213]»».». Hall considère néanmoins qu'en ce qui concerne la culture noire caribéenne, deux axes différents peuvent être appréhendés et sont ; celui de la similitude et de la continuité, ou alors, celui de la rupture et de la différence. Ces deux axes nous permettent de comprendre qu'il y a une sorte d'ancrage, de continuité avec le passé qui juxtapose une profonde discontinuité. Il remarque ainsi, une forte différence entre par exemple, les Caraïbes françaises - à travers la Martinique - et la Jamaïque. Bien que ces deux territoires soient voisins, il y existerait selon Hall, de profondes différences culturelles et historiques.

> « *Difference, therefore, persists - in and alongside continuity. To return to the Caribbean after any long absences to experience again the shock of the ««doubleness»» of similarity and difference. Visiting the French Caribbean for the first time, I also saw at once how different Martinique is from, say, Jamaica: and this is no mere difference of topography or climate. It is a profound difference of culture and history. And the difference* matters. *It positions Martiniquains and Jamaicains are* both *the same* and different[214]».

De la différence, sont nées les cultures de la diaspora noire du continent américain et de la Caraïbe. Comme nous l'explique Christine Eyene, dans son article De la nécessaire

[212] HALL, S., *Cultural Identity and Diaspora*, p 223. http://www.unipa.it/~michele.cometa/hall_cultural_identity.pdf
[213]HALL, S., *Cultural Identity and Diaspora*, p 225.
[214] HALL, S., Op. Cit. p 227

ouverture du champ identitaire[215] : «*On sait d'une part que les hommes, femmes et enfants enlevés à l'Afrique provenaient de différentes régions du continent. Qu'ils avaient des cultures diverses, ne parlaient pas la même langue et priaient différents dieux. C'est donc dans la diversité que se sont recomposées les identités*[216]». Cette affirmation rejoint la pensée de Hall qui définit ces diasporas comme étant identiques et en même temps différentes, ancrées dans leur passé et en même temps en pleine évolution.

S'il y a eu de nombreux textes sur les diasporas, en ce qui concerne le continent américain, ceux traitant des diasporas postcoloniales sont plus récents. Ainsi, si l'on se réfère au célèbre ouvrage d'Arjun Appadurai, Après le colonialisme: les conséquences culturelles de la Globalisation, nous comprenons, que nous vivons aujourd'hui dans un monde dont l'une des caractéristiques principales est d'être diasporique. En effet, l'histoire a favorisé un déplacement des populations du Sud vers le Nord pour des raisons diverses, mais principalement économiques et politiques. La place des empires coloniaux dans cette nouvelle configuration est importante; selon Christine Eyene, si l'esclavage a été la première grande migration de la diaspora noire, la colonisation et la décolonisation ont été les étapes suivantes. Ce qu'il est important de retenir, c'est qu'à travers l'histoire, les différentes migrations ont entrainé la constitution de cette diaspora noire que nous connaissons aujourd'hui.

Les différentes migrations en France, par exemple, ont entrainé selon Christine Eyene[217], un choc culturel pour les populations immigrées. En effet, ces dernières ont la double difficulté qui est due au fait d'être « *sans cesse renvoyé à ses origines et de voir son identité considérée comme antagoniste ou antithétique à la culture de son pays d'adoption. Le regroupement culturel s'impose alors comme seule alternative sociale*[218]». C'est dans ce cercle que vont s'affirmer et se réinventer toutes les identités de la diaspora noire.

Cet éclaircissement nous permet de mieux comprendre le concept de la diaspora noire. En effet, une population noire, vivant dans un pays qui n'est pas sa nation d'origine, se retrouve autour d'une position qui est constituée de plusieurs influences. Des cultures différentes se fédèrent ainsi autour d'un objet commun; elles ne sont ni figées, ni imperméables et deviennent donc créoles, hybrides.

Christine Eyene définit donc par une phrase simple ce qui aujourd'hui caractérise les diasporas. Elles composent avec « *altérité et appartenance*[219] ». Elles ont donc conscience de vivre entre « nous » et « eux ». Leur univers s'est construit entre deux frontières et elles se retrouvent balancées entre inclusion et exclusion[220]. Arjun Appadurai définit ces nouvelles communautés comme déterritorialisées ou déplacées; comme ayant la lourde tâche de s'intégrer dans leurs nouveaux ethnoscapes[221] mais aussi de « *reproduire la*

[215] EYENE, C., « De la nécessaire ouverture du champ identitaire », In Diaspora : Identité plurielle, Africultures, numéro 72. p 8. Décembre 2007.

[216] Ibid.

[217] EYENE, C., Op. Cit. p 12.

[218]Ibid.

[219]Ibid.

[220]PAPASTERGIADIS, N., Op.cit., pp 166-175.

[221] Arjun Appadurai définit l'ethnoscape (Après le colonialisme, Payot, 2005, PP 71-72.) de la manière suivante: Par ethnoscape, j'entends le paysage formé par les individus qui constituent le monde mouvant dans lequel nous vivons : touristes, immigrants, réfugiés, exilés, travailleurs invités et d'autres groupes et individus mouvants constituent un trait essentiel du monde qui semble affecter comme jamais la politique des nations (et celle qu'elles mènent les unes vis-à-vis des autres). Il ne s'agit pas de dire qu'il n'existe pas de communautés, de réseaux de parentés, d'amitiés, de travail et de loisir

famille-comme-microcosme de la culture[222] ».

De cette diaspora, font partie de nombreux artistes africains qui, pour des raisons diverses ont quitté leur pays d'origine. Cet *entre-deux*, cette façon de se sentir *à l'intérieur* et *en dehors* se ressent généralement à travers leur travail. Cette affirmation nous renvoie au texte *Restless Hybrids* de Papastergiadis qui nous explique qu'aujourd'hui [ma traduction], toute discussion sur l'identité culturelle renvoie à l'étude de l'hybridité dans les études postcoloniales. L'hybridité est, selon l'auteur, à la base de la culture brésilienne; il cite Freye qui pense que la société hybride créé un nouvel ordre social à travers les principes de synthèse et de combinaison des différences. A cet effet, Picasso (d'après Max Raphaël), en utilisant des éléments non occidentaux dans son art, nous donne l'indication d'un pathos sous-jacent dans sa motivation d'incorporer des éléments étrangers, mais également une perspicacité surprenante dans la grossièreté du processus de traduction des éléments étrangers vers un discours plus familier à la culture occidentale[223].

L'artiste postcolonial africain a donc ce double aspect de l'hybridité ; il a hérité d'une double culture, même s'il ne s'est pas déplacé, même s'il n'est pas un immigrant. Il utilise les médiums occidentaux, la peinture, la vidéo... des techniques de productions de tradition occidentale, mais n'a cesse de revendiquer son africanité. Il est comme les diasporas que nous avons décrites, balloté entre deux cultures et n'appartient ni entièrement à l'une, ni entièrement à l'autre. Bien que certains artistes affirment avoir dépassé ce clivage, le constat reste que la place de l'artiste africain, dans le marché de l'art globalisé, continue de faire débat au sein de la communauté artistique. Partant de ce constat, nous rejoignons, tous les théoriciens de l'art africain qui encore aujourd'hui ont du mal à parler d'un art contemporain sans y ajouter le terme africain.

Un peu plus tôt, Frantz Fanon, dans son ouvrage, les Damnés de la terre, parlait du colonisé et affirmait : « *Pour assurer son salut, pour échapper à la suprématie de la culture blanche, le colonisé sent la nécessite de revenir vers des racines ignorées, de se perdre, advienne que pourra, dans ce peuple barbare. Parce qu'il se sent devenir aliéné, c'est-à-dire le lieu vivant de contradictions qui menacent d'être insurmontables, le colonisé s'arrache du marais où il risquait de s'enliser et à corps perdu, à cerveau perdu, il accepte, il décide d'assumer, il confirme*[224] ». Cette revendication se fait ressentir dès les débuts de la période des indépendances en Afrique noire. Les nations se construisent et tentent de rester résolument modernes tout en étant attachées à leurs cultures ancestrales.

Cette conception apparaît très nettement au sein de l'école de Dakar, comme nous le verrons, mais également au sein de toutes les manifestations qui, aux lendemains des indépendances, auront la lourde tâche de réhabiliter la grandeur des jeunes Eats africains.

---

relativement stables, ni de naissance, de résidence et d'autres formes d'affiliation; mais que la chaîne de ces stabilités est partout transpercée par la trame du mouvement humain, à mesure que davantage de personnes et de groupes affrontent les réalités du déplacement par la contrainte ou le fantasme du désir de déplacement. En outre, tant ces réalités que les désirs fantasmés fonctionnent à présent à la plus grande échelle, à mesure que les hommes et les femmes de villages indiens ne rêvent plus seulement d'aller à Poona ou à Madras, mais bien à Dubaï ou à Houston, et que les réfugiés sri-lankais se retrouvent en Inde du sud aussi bien qu'à Philadelphie. Et tandis que le capital international modifie ses besoins, tandis que la production et la technologie génèrent des besoins différents, tandis que les Etats-nations modifient leurs politiques vis-à-vis des populations réfugiées, ces groupes mouvants ne peuvent jamais quel qu'en soit leur désir, laisser leur imagination trop longtemps inactive.

[222] APPADURAI, A., Op.cit., p 87.

[223] PAPASTERGIADIS, N., Op.cit., p 168.

[224]FANON, F., Les Damnés de la terre, Op.cit., p 207.

Leur entrée dans le monde moderne se fait difficilement ; une nouvelle conception de la modernité se dessine néanmoins dans ces zones du globe.

Dans son ouvrage La Biennale de Dakar : pour une esthétique de la création contemporaine africaine, l'auteur et critique d'art, Yacouba Konaté relate une réunion à Accra au Ghana où des artistes communiquent lors d'un séminaire sur l'art contemporain africain.

> « *Un artiste du Zimbabwe interpelle un autre: un Nigérian de Londres.*
>
> *- Depuis combien de temps n'as-tu pas mis les pieds en Afrique? Et quand tu viens, combien de temps restes-tu?*
>
> *- Vous savez, aujourd'hui on trouve l'Afrique à Londres ! Je n'ai pas besoin de venir en Afrique pour me sentir en Afrique. J'ai les nouvelles par la radio, par Internet, et toutes les semaines les gens vont et viennent dans les deux sens. Il y a des magasins africains à Londres et, souvent, le week-end, j'y vais pour faire des courses; je fais la cuisine et je mange africain.*
>
> *- Si tu mangeais anglais aurais-tu peur de devenir anglais, de ne plus être africain?*
>
> *C'est un ivoirien de Côte d'Ivoire qui pose la question*[225] ».

Cet échange entre deux artistes et une troisième personne, dont on ne connait pas la fonction, illustre très bien la place et les préoccupations sociologiques des artistes africains qui appartiennent à cet univers globalisé. Quelle identité revendiquer? Il apparaît clairement que ce métissage culturel a émergé et rend la place de l'artiste africain encore et toujours très difficile à définir.

Les artistes de la seconde moitié du XXe siècle et du début du XXIe siècle tentent de rompre avec un regard paternaliste et anthropologique de la part de l'Occident pour entrer dans un marché de l'art globalisé. Ils révèlent au reste du monde leur modernité et leur capacité à comprendre le monde moderne et à s'exprimer par rapport à ce dernier. Ce clivage entre l'artiste et son identité pose de nouveaux postulats que le marché de l'art doit comprendre et intégrer.

La mondialisation, le territoire, le lieu ?

La question du lieu intervient dans le cadre de cette recherche sur la place qui est accordée aux notions de « Centres » et de « Périphéries », à l'importance du *hic* pour les artistes, dans le cadre de leur travail et de leur intégration dans le marché de l'art. Est-il encore besoin d'être présent ? La question du « Lieu » en tant que concept a depuis les années 1990 été abordée par de nombreuses disciplines, des géographes au philosophes en passant par les anthropologues. Cette notion de lieu fait aussi apparaître celle de non-lieu ou d'a-lieu, définies par Marc Augé et qui pour la première se caractérisent par des « *instruments qui mettent l'individu en contact constant avec le monde extérieur le plus lointain... L'individu peut ainsi vivre singulièrement dans un environnement intellectuel, musical ou visuel*

[225]KONATE, Y., *La Biennale de Dakar, Pour une esthétique de la création africaine contemporaine tête à tête avec Adorno*, L'Harmattan, 2009, pp 188-189.

complètement différent de son environnement physique immédiat [226] ». Pour Augé, ces nouveaux espaces qu'il qualifie de « non-lieu empiriques » sont des espaces de circulation, de consommation et de communication[227].

Pour Anne Cauquelin, le lieu est « lien » ; dans les pratiques artistiques il est dit-elle, « t*ravaillé tantôt site tantôt non-site. Même le musée comme lieu éminemment spécifié et sacré dans l'imaginaire commun est mis en déroute par le travail du vide*[228] ». Cette idée du lieu a complètement changé avec la prise en compte du monde pluriel où le lieu est aussi imbriqué dans l'imaginaire, le cyber, le vide, le territoire. Cet état change de manière significative la notion de frontière que ne devient plus seulement physique mais est aussi conceptuelle. Le lieu c'est donc aussi les réseaux. Marc Augé, considère qu'avec la globalisation qui a, s'il reprend la pensée de Paul Virilio, effacé les frontières, on assiste aujourd'hui à une éclosion des réseaux qui sont rendus visibles à travers les espaces de circulation, de consommation et de communication[229] .

Modernité et colonisation: quelles conséquences pour les cultures locales.

L'intérêt de ce chapitre n'est pas de passer en revue les différentes définitions de la modernité, mais de comprendre comment la transition s'est faite à travers la décolonisation, d'une Afrique traditionnelle à une Afrique qui a intégré les concepts de modernité et quelles en ont été les conséquences sur le monde de l'art, Comment les populations postcoloniales ont-elles vécu cette transition, quels enjeux se sont dessinés pour les artistes face à cette situation inédite? Nous analyserons cette époque en nous intéressant à la période postcoloniale, c'est à dire à la seconde moitié du XXe siècle; cycle durant lequel de nombreux pays ont accédé à leur indépendance. Cette analyse nous permettra de vérifier et de commenter l'affirmation de Joëlle Busca qui affirme dans son ouvrage que « *les artistes africains sont condamnés à acquérir les codes de conduite et d'expression du marché occidental ou bien à rester confinés dans un folklorisme suranné, un revivalisme outrancier de pratiques culturelles traditionnelles »*[230]. Comment cet artiste hybride et déterritorialisé vit-il sa situation? Cette nouvelle position de l'artiste décrite par Joëlle Busca ne relève-t-elle pas tout simplement d'un parti pris? N'est-ce pas là une sorte de langage *universel* que d'intégrer le monde de l'art contemporain; une forme d'art qui s'adresse à tout le monde et que tout le monde comprendrait?

L'ouvrage d'Appadurai Après le colonialisme nous permet de mieux comprendre les conséquences du modernisme sur la culture, au sein des lieux qu'il appelle postcoloniaux. Selon l'auteur, la modernité a engendré de nouvelles dynamiques culturelles dans les pays du sud et s'est propagée par différents flux qui ont permis divers échanges au niveau des idées, des migrations, des technologies, du marché et des médias. Il définit là les cinq paysages qui selon lui, ont intégré et défini le nouvel espace culturel de ces nations.

Les transformations liées à la globalisation culturelle sont donc profondes. Pour

[226] AUGE, M., « Retour sur les non-lieux. Les transformations du paysage urbain ». In « Autour du lieu » *Communications* numéro 87, Seuil, 2010, pp 171-177.

[227] Ibid.

[228] CAUQUELIN, A., « Parler du Lieu », In « Autour du lieu » Communications numéro 87, Seuil, 2010, pp 77-83.

[229] AUGE, M., Op.cit., p 173.

[230] BUSCA, J., *L'art Africain contemporain, du colonialisme au postcolonialisme*, L'Harmattan, 2002, p 204.

appuyer sa thèse, il donne comme exemple l'intégration du cricket par la société indienne. Comment un sport qui caractérise autant l'Angleterre victorienne a t-il pu avoir autant de succès en Inde ? Il qualifie cet état de formes culturelles dures qui, selon lui, « *sont celles qui s'accompagnent d'un réseau de liens entre valeur, signification et pratique qui sont aussi difficiles à briser qu'à transformer... En suivant cette distinction, je dirais que le cricket est une forme culturelle dure qui modifie plus vite ceux qui sont socialisés en son sein, qu'elle ne se modifie elle-même*[231] ». L'intégration de la modernité dans les pays du sud a donc entrainé une sorte d'intégration des cultures des pays colonisateurs.

Nous choisissons de limiter notre espace exploratoire à la partie noire du continent. Bien que les formes de décolonisation aient été différentes selon les pays, les cultures ont, de façon considérable, été modifiées par l'impérialisme. La modernité est un concept qui a été analysé par l'ensemble des sciences humaines et nous offre donc une palette assez large de définitions forcément appliquées. De façon très simplifiée, le concept de modernité, s'oppose à la tradition, à l'ancien, et prend véritablement son sens durant le XVIIIe siècle. La problématique de la modernité s'articule bien souvent autour de la conception que l'on se fait des temps dits Modernes, c'est à dire ceux durant lesquels l'homme essaye de comprendre son présent. D'un point de vue historique, les temps modernes sont souvent situés, en ce qui concerne l'Occident, après le moyen âge, c'est - à - dire à la découverte de l'imprimerie. Ce qu'il est intéressant de retenir, c'est que cette période marque la remise en cause de certains modèles traditionnels dans les domaines de la technique, de l'art et des sciences. Il s'agit donc d'une critique des modèles en usage jusque-là et d'une volonté de la part des élites à s'en défaire, dans une optique de progression vers une autre définition des concepts.

Ainsi, dans les domaines des arts et des lettres, va se développer la querelle des Anciens et des Modernes entre les XVIIe et XVIIIe siècles ; les philosophes des Lumières. Cette époque, dominée par la remise en question de certains fondements idéologiques et religieux, a engendré une déconstruction des manières de voir et donc la prise de nouvelles positions. La modernité au sens « mode de vie » ne survient qu'entre la fin du XIXe et le début du XXe siècle. A cette période, des changements interviennent au niveau des techniques et commencent à modifier les habitudes. Nous entrons dans ce que Baudrillard appelle, l'ère de la productivité et de la domination de la nature. Cette période coïncide avec l'ère coloniale; période durant laquelle, la France et l'Angleterre étendent leur empire principalement en Asie et en Afrique. Cette conquête entraîne dans les colonies, l'intégration de nouvelles techniques, d'une nouvelle religion et d'une nouvelle culture.

Jürgen Habermas[232] quant à lui, considère que le développement de la société moderne a inclu trois processus révolutionnaires qui sont : la révolution industrielle, la révolution démocratique et la révolution de l'éducation. Il y a donc eu des changements dans les paradigmes qui ont introduit des réformes dans l'espace occidental. La modernité qu'Habermas considère comme pleinement déployée, c'est à dire celle où s'intègrent parfaitement les innovations techniques, s'opère dans les colonies et a engendré une douloureuse expérience de la différence culturelle. Cette expérience reste trouble. Elle ne constitue pas, à proprement parler, une continuité mais une sorte de rupture (forcée) avec le passé - dans les espaces coloniaux -. En effet, l'expérience de la modernité est très difficile à intégrer pour ces sociétés, encore plus que cela ne l'a été pour les occidentaux. Comme nous

[231]APPADURAI, A., Op.cit., p 144.

[232]HABERMAS, J., *Théorie de l'agir communicationnel*, Tome 2, Pour une critique de la raison fonctionnaliste, Fayard, 2002, p 314.

l'explique Homi Bhabha - qui s'appuie sur les travaux de De Certeau- « *L'espace colonial est la* terra incognita *ou la* terra nulla*, la terre vide ou perdue dont l'histoire reste à commencer, dont les archives doivent être remplies, dont le progrès futur doit être assuré dans la modernité*[233] ». Il y a donc pour les colonies, un apprentissage de nouvelles formes culturelles, un changement dans leurs rapports à l'altérité et une rupture brutale avec leurs croyances et leurs habitudes ancestrales.

L'époque coloniale a souvent été dans les pays du Sud, une période d'appropriation des objets dits modernes par les populations locales. Il semblerait néanmoins que les cultures non occidentales aient parfois de façon subtile allié leur culture aux apports de la modernité en Europe. Cette situation s'est concrétisée par exemple en art par l'appropriation des techniques occidentales, à travers par exemple la peinture. Ainsi, contrairement à ce que l'on pourrait penser, les cultures n'ont pas été complètement aliénées, si l'on conçoit que ces dernières sont en perpétuelle évolution. Il y a, eu cependant, sur le plan politique, une sorte de réappropriation de l'authenticité culturelle par certaines figures de la vie politique locale. Comme l'affirmait Fanon, l'authenticité culturelle n'avait de sens pour le colonisé que lorsqu'il y avait un enjeu politique. Cette théorie de l'indigénisation de la modernité avancée par Marshall Sahlins, contredit celle d'Appadurai concernant les dynamiques culturelles introduites par la modernité. Cependant, nous pensons que bien que des changements aient été introduits dans les coutumes des colonisés et une certaine rupture avec des coutumes différentes et certaines croyances, il y a eu de nombreuses appropriations que l'on pourrait considérer comme ayant modifié, de façon considérable les approches, notamment dans le domaine artistique.

Modernité et postcolonialisme en Afrique

De quelle Afrique s'agit-il? L'Afrique noire ! Il s'agit de cette Afrique qui se situe entre le désert du Sahara et celui du Kalahari. Certains intègrent à cette Afrique noire, l'Afrique du Sud. Nous sommes conscients que l'histoire de l'Afrique du Sud est très différente de celle du reste du continent ; néanmoins, il se pourrait que nous y fassions quelque halte afin d'analyser la place du monde de l'art et le rapport que ce pays entretien avec le milieu de l'art du reste du continent. La plupart des pays de l'Afrique noire ont obtenu leur indépendance durant les années 1960, période qui coïncide avec le début de la guerre froide en Occident. Les Etats nouvellement créés ont hérité des nouvelles frontières tracées par l'Europe, lors de la conférence de Brazzaville en 1947. A cet effet, Bernard Lugan[234] rapporte les propos du gouverneur Deschamps qui était un grand connaisseur de l'Afrique, à propos de ce qu'ont engendré les découpages de frontières à cette époque.

> « « *Les nouvelles frontières tracées en Europe sur des cartes à petite échelle, parfois fausses, étaient le plus souvent, des lignes droites ou des cercles, toute une abstraction géométrique ne tenant aucun compte des peuples, le plus souvent ignorés. De là, des découpages à la hache, une boucherie diplomatique. Une Gambie anglaise taillée dans les peuples wolof et mandingue accordés à la France. Les Evhé coupés en deux tronçons, anglais et allemand. De même les Pahouins entre le Kamerun et le Gabon ; les Bakongo*

[233]BHABHA, H.K., *Les lieux de la culture, Une théorie postcoloniale*, Op. cit. p 371.

[234]LUGAN, B., *Histoires de l'Afrique, des origines à nos jours*, Ellipses, 2009., p 857.

entre la France, la Belgique et le Portugal; les Ovambo entre le Portugal et l'Allemagne; les Lunda entre Belges, Portugais et Anglais, etc.

Les réunions au sein de la même entité administrative arbitraire posèrent peu de problèmes tant qu'ils furent soumis à un même maître étranger. Les difficultés apparurent lors des indépendances. La création artificielle des grands ensembles comme le Nigéria, le Tchad, le soudan nilotique groupait dans les mêmes frontières des peuples du Nord, anciens esclavagistes et les peuples du Sud, qu'ils avaient rançonnés ; les premiers musulmans n'avaient eu aucun scrupule à lancer des raids chez les seconds païens. De là, des souvenirs qui les portaient assez peu à vivre ensemble. La révolte du Biafra, celle des Sud-Soudanais, les malaises constants du Tchad s'expliquent largement par l'absurdité des découpages européens. C'est le péché originel. (Deschamps, 1972: 29) » ».

Il y avait donc aux lendemains des indépendances des perturbations qui entrainèrent des bouleversements dans les rapports entre les populations. Cette situation nécessita de la part des élites locales, l'invention d'une politique culturelle fédérant les différents peuples autour d'un dessein commun. Ainsi, une autre Afrique se révèlait, celle des panafricanistes, celle qui aujourd'hui, du fait de divers événements, représente une entité complexe que l'on ne peut pas seulement réduire en une terre, mais qui est aussi constituée de cultures, de diasporas, de peuples. L'Etat sénégalais, par exemple, tenta à cette époque, de faire évoluer le système culturel afin que le peuple puisse se fédérer autour d'un intérêt commun. Cette décision se fit, suite à la conférence de l'UNESCO en 1975 à Accra au Ghana, où les pays africains décidèrent de donner à leurs différentes cultures l'importance qu'elles méritent. Le Sénégal établit à partir de 1977 une réelle politique culturelle sous l'égide du président Senghor qui va, de façon considérable, orienter la vie culturelle et artistique du pays. Nous précisons que le Sénégal est un exemple particulier dans la sous-région du fait de la personnalité de son président de la République, à cette époque. La recherche de la mise en valeur de la culture sénégalaise devait passer par l'affirmation de la culture, mais également par sa mise en valeur aux yeux de l'Occident. De nombreuses institutions furent créées pour répondre aux exigences de ces nouvelles orientations. Force est de constater qu'après 1960, l'art sénégalais fut très empreint de l'influence de son principal mécène ; le gouvernement sénégalais et plus précisément, le poète président Léopold Sédar Senghor. Celui-ci avait développé sa propre esthétique de l'art nègre et tenté de la transmettre à « ses » artistes. Ainsi, « *le groupe d'artistes que l'on appelle « « l'école de Dakar » » a été l'illustration parfaite de cet art entre les années 60 et 70* ». Rappelons que Senghor octroyait une importante part du budget annuel de l'Etat au développement de la culture qui, à ses yeux, était garante du développement et de la cohésion de la nation. Ainsi, les artistes bénéficiaient d'une aide substantielle qui leur permettait de travailler dans de bonnes conditions, aide grâce à laquelle ils purent se faire connaître hors des frontières sénégalaises.

Selon la conception *Senghorienne*, les œuvres devaient être engagées et permettre de lutter contre l'acculturation. L'œuvre devait également réveiller un certain « sentiment de communauté » qui permettrait, à long terme aux populations de se reconnaître comme une entité indivisible. Senghor était très proche des artistes et participait « *de manière décisive à la construction d'une politique culturelle nationale qui a récupéré « « la tradition » » et en même temps embrassé le modernisme avec pragmatisme*[235] ».On comprend, dès lors, que la

[235]KASFIR LITTLEFIELD, S., Op.cit., p 169.

conception esthétique de Senghor était basée sur certains postulats de l'art nègre. Cela se ressentait sur les œuvres produites à cette époque; elles étaient teintées de spiritualisme mais aussi d'une volonté de retourner vers l'ancien. Il faut néanmoins noter que pour « bénéficier » du soutien officiel, les artistes devaient souscrire en quelque sorte à cette idéologie du président Senghor. Il n'hésitait pas à réunir les artistes et à leur prodiguer des conseils sur la façon dont ils devaient aborder leurs œuvres futures. En marge de ce mouvement, se développait néanmoins une sorte de contre-mouvement, dans les années 1970, qui ne se reconnaissait pas dans la « conception Senghorienne » de l'art. Des artistes comme Iba Ndiaye Djadji en firent notamment partie. Selon Marie Hélène Boisdur de Toffol[236] « *Au nom d'un humanisme revendiqué, l'art sénégalais, se présente comme le porte parole du « « génie » » des peuples noirs* ». C'est ainsi que pour le célébrer, on a organisé à Dakar en 1966 le premier festival mondial des Arts nègres.

L'exemple du Sénégal nous permet d'avoir un modèle de ce qu'a pu engendrer la modernité dans ce type d'états, du point de vue de la culture. Il avait une conception - comme nous le verrons plus tard - bien orientée de ce que pouvait être pour lui l'art moderne africain. Cette conception a d'ailleurs été longtemps enseignée à l'école des arts plastiques de Dakar, pour créer un mouvement qui s'appellera l'école de Dakar.

Nous retenons enfin que l'introduction dans l'univers artistique africain de certaines pratiques exogènes, comme la peinture, rejoint la conception d'Appadurai pour qui « *la décolonisation, pour une ancienne colonie, ne consiste pas simplement à démanteler les habitudes et les modes de vie coloniaux, mais à dialoguer avec le passé colonia*l[237] ». Nous comprenons, dès lors, le lien étroit qui subsiste entre l'accès à la modernité et le colonialisme pour les pays du sud. Il est important de noter que cette période moderne a engendré, pour les pays colonisés, l'émergence d'une *intelligentsia* qui n'a eu cesse de combattre une politique qui desservait les intérêts de son territoire d'origine. Cette lutte à permis l'ouverture de ce que Rasheed Araeen appelle une conscience moderne qui aurait selon lui, « *forgé l'Afrique nouvelle et indépendante que nous connaissons*[238] ». Cette prise de conscience est passée par de nombreux mouvements dont en ce qui concerne l'Afrique, la négritude et le panafricanisme.

Le terme *négritude*, est apparu en 1935, dans la revue de littérature des étudiants noirs francophones, *l'étudiant noir*, alors dirigée par Aimé Césaire et Léon Gontran Damas. A travers ce mot, ces derniers revendiquaient leur identité noire face à la politique coloniale française qui voulait faire de tous, des citoyens français civilisés. Ce concept ne va néanmoins réellement prendre son sens, son essence qu'avec l'ouvrage de Senghor, Anthologie de la poésie nègre et Malgache, publié en 1948. Senghor y définit la négritude comme « l'ensemble des valeurs communes au monde noir ». Il s'agit, selon lui, de la solidarité, de l'émotion, la sensibilité. Cette Négritude s'opposait forcément à l'individualisme des Européens, à leur rationalisme discursif, qui ne correspondait pas au rationalisme intuitif des Noirs. Césaire désigne à travers ce mot, la notion de rejet des valeurs de l'homme blanc, rejet de l'assimilation culturelle qui est un risque pour les Noirs. Il faut ajouter à cela que la conception de Senghor allait au-delà du champ littéraire puisque selon lui, l'art africain devait porter l'empreinte de cette émotion, de cette sensibilité nègre. Cette pensée ne fut pas

[236]Auteur d'un article sur la politique culturelle du Sénégal.

[237]APPADURAI, A., Op. Cit. P 143.

[238] La modernité, le modernisme et la place de l'Afrique dans l'histoire de l'art de notre époque, Dakar_Art, Minorités, Majorités de notre époque, The international press of association of art critics, Juillet 2003.

partagée par tous, Jean Paul Sartre lui-même n'hésita pas à qualifier ce concept de « racisme anti-raciste ». Il se trouve d'ailleurs que « *cette conception rapprochait les tenants de la négritude des théories racistes du XIXe siècle développées notamment par Gobineau. Mais ils cherchaient à positiver ses arguments*[239] ». Ainsi, selon l'idée du président Senghor, les arts africains devaient donc refléter l'africain lui-même. C'est ainsi que quelques années plus tard, une fois les pays africains indépendants, il devenait urgent de célébrer l'art de ce continent et de prouver au monde entier qu'il existait une esthétique de l'art nègre. Peu après les indépendances, on assiste au premier festival mondial des arts nègres qui rentre dans le cadre de cette célébration de l'art de tout un continent.

Le panafricanisme, mouvement qui vise l'unité du peuple noir

Le constat de Frantz Fanon est fulgurant, au sujet des mutations qu'engendra le modernisme dans les sociétés africaines. Il affirme en citant la rencontre des artistes avec le modernisme: « *Avant l'indépendance, le peintre colonisé était insensible au panorama national. Il privilégiait donc le non-figuratif ou, souvent, se spécialisait dans les natures mortes. Après l'indépendance, son souci de rejoindre le peuple le confinera dans la représentation point par point de la réalité nationale. Il s'agit là d'une représentation non rythmée, sereine, immobile, qui évoque non pas la vie, mais la mort*[240] ». Même si les mots de l'auteur sont durs envers les artistes, ce que nous retenons, c'est le changement dans ses modes de représentation et d'expression. En effet, la peinture sur chevalet, par exemple, reflète une des techniques d'adoption de l'art occidental dans les cultures africaines. Bien que cette technique soit arrivée en Afrique par le biais des colons, le fait d'en faire un des médias de prédilection en art montre bien l'étendue des changements, dans le langage discursif de l'esthétique.

Il ne fait donc nul doute que le modernisme est arrivé en Afrique avec le colonialisme. Cette rupture a été beaucoup plus flagrante et facile à expliquer en Afrique qu'en Occident. Avec l'exportation de son système économique et culturel, l'Europe a apporté en Afrique une nouvelle expérience qui a été plus ou moins adoptée. Comme tout système, les populations y ont vu des bonnes et des mauvaises choses, mais surtout une rupture manifeste avec leurs repères historiques. Cette dichotomie va poursuivre l'art africain durant tout son cheminement et va pousser Manfred Schneckenburger, directeur de la Dokumenta de Kassel 1987, à affirmer que l'art dans les pays d'Afrique « « *est toujours pris entre une grande tradition perdue et la volonté de contact avec le monde moderne*[241] » ».

L'AFRIQUE CONTEMPORAINE FACE A DE NOUVEAUX ENJEUX : LA GLOBALISATION

Aux lendemains des indépendances, un climat d'euphorie règne sur les pays africains. Mais peu à peu, les réalités structurelles réduisent les espoirs que les africains s'étaient forgés durant les années 1960. Nous nous référons à l'ouvrage de Bernard Lugan pour mieux cerner l'environnement dans lequel a évolué le continent africain, durant les quarante dernières années. Des années 1960 aux années 1990, l'Afrique connut une période assez difficile en raison de son instabilité politique. Cette dernière coïncida également avec la guerre froide, ce qui l'écarta des enjeux stratégiques des pays occidentaux. Durant la première décennie,

[239] Catalogue exposition « Africa Remix » Centre Pompidou, texte de Jean Hubert Martin, 2005, P 271.

[240] FANON, F., *Les damnés de la terre*, Op.cit., p 214.

[241] Citation de Joëlle Busca, L'art contemporain africain, Du colonialisme au postcolonialisme, Op.cit., p 168.

l'Afrique dut se reconstruire dans des territoires qui ne correspondaient pas souvent à ceux qui s'étaient historiquement constitués. Il fallu donc construire des Etats autour d'un dessein commun et dépasser certains clivages d'ordre ethniques ou religieux. Selon Lugan, une des principales causes de conflit en Afrique est : « « *l'ethno-mathématique imposée par la transposition du système démocratique occidental fondé sur le principe du « « one man one vote » » et qui donne automatiquement la victoire aux plus nombreux*[242] ». La question des frontières reste encore aujourd'hui centrale et créé une approche différente de l'identité comme nous pouvons le voir au Rwanda et au Burundi, à travers l'espace géographique dans lequel évoluent les Touaregs ou encore au Soudan et au Tchad.

D'un point de vue économique, bien que l'Afrique ait évolué, il semblerait que cette évolution ne soit pas proportionnelle à son développement démographique. En effet, selon l'auteur, l'Afrique comptait environ 100 millions d'habitants en 1900, 642 millions d'habitants en 1990 et 788 millions en 2007. On remarque que l'évolution démographique n'est pas vraiment relative à l'évolution économique de nombreux pays africains. En effet, en 1995, l'Afrique (hors RSA) totalisait 1% du PNB mondial. Cependant, Sylvie Brunel[243] pense qu'il faut rester optimiste même si elle reconnait que le continent africain doit encore relever de nombreux défis aujourd'hui. Elle en répertorie, à cet effet, quatre qui sont:

- le communautarisme,
- la montée des inégalités,
- le refus de l'assistanat,
- la construction des Etats plus démocratiques.

Selon l'auteur, l'Afrique serait sortie de la période des grands chaos - située entre 1991 et 2001- pour accéder à une période économiquement plus stable. Il y aurait trois raisons à cette nouvelle configuration. Elles concernent d'abord, les rentes pétrolières même si ces dernières ne sont pas encore tout à fait stables ; ensuite, l'Afrique serait redevenue une priorité stratégique ; enfin, parce que la situation se stabilise dans cette zone du globe. Elle donne pour preuve le nombre de pays en guerre qui, entre 1995 et 2006, est passé de 35 à 4.

Notons cependant que la vision de Sylvie Brunel est quelque peu optimiste. En effet, si nous analysons de façon très sommaire la situation économique du Nigeria pour prendre un exemple, nous comprenons que les freins au développement sont beaucoup plus importants que l'on ne pense. Bien que ce pays fasse partie aujourd'hui des plus grands exportateurs de pétrole au monde, le Nigéria dont la croissance économique était de 6%,[244] en 2009, a une économie essentiellement basée sur des ressources énergétiques, c'est à dire le pétrole et le gaz qui représentent, à eux deux, environ 34%[245] de son PIB. A l'heure actuelle, le Nigeria est le 7ème producteur mondial de pétrole avec environ 2 millions de barils/jour. La Balance commerciale est donc fortement tributaire du marché du pétrole qui représente aujourd'hui le tiers de son PIB. L'économie du pays est, de ce fait, devenue très dépendante des fluctuations du pétrole (90%[246] des exportations et 25% du PIB), ce qui rend difficile la gestion au

[242]LUGAN, B., Op.cit., p 847.

[243]BRUNEL, S., « L'Afrique à l'heure de la mondialisation », Alternatives économiques, novembre 2006, numéro 252.

[244] COFACE.

[245]CEDEAO, 2005.

[246] Banque Mondiale.

quotidien des finances du pays. Cette situation crée une instabilité économique mais également politique puisque les régions productrices de pétrole connaissent depuis quelques années de nombreux troubles et revendiquent une meilleure redistribution des richesses générées par l'exportation du pétrole. L'exemple du Nigeria montre bien que la situation reste difficile et que l'Afrique a encore du mal à s'intégrer à la dynamique de la globalisation. Ph. Hugon[247] nous permet d'attester nos propos grâce à un article où il analyse les chemins de croissance de l'Afrique. Selon l'auteur, 11% des habitants de la planète seraient originaires d'Afrique, sur les 50 Pays les moins avancés, 34 sont africains et paradoxalement, ce continent ne représente environ que 2% du commerce international. Hugon explique cette situation par le fait que « *l'Afrique a peu bénéficié de la part de l'Europe d'un effet de diffusion d'un modèle de croissance par les transferts de technologie, par les investissements directs et par une ouverture des marchés*[248] ». Si nous reprenons l'exemple du Nigeria qui fait malgré tout partie des nations les plus dynamiques d'Afrique, nous nous rendons compte que l'instabilité politique qui y règne attire de moins en moins les investissements directs étrangers. Ph. Huguon, dans son article, analyse la place de l'Afrique dans ce maelstrom qu'est la mondialisation en ces termes: « *L'Afrique est mondialisée mais pas mondialisatrice, sauf dans le domaine culturel. Les africains construisent leur modernité dans la double temporalité des trajectoires socio-historiques et de la mondialisation*[249] ». En effet, de nombreux auteurs s'accordent à dire que le continent africain n'est pas totalement en reste face aux évolutions de la mondialisation. Néanmoins de nombreux domaines ont encore du mal à décoller bien que plusieurs initiatives soient prises par les gouvernements et par les institutions publiques.

Parmi les obstacles à l'entrée de l'Afrique dans cet univers globalisé, nous pouvons citer, l'intégration des technologies de l'information et de la communication dans les nouveaux modes de communication et de diffusion des informations.

Les TIC et la fracture scientifique un autre défi face à la globalisation pour l'Afrique

A la fin des années 1990, de nombreux espoirs ont été fondés sur l'évolution des technologies de l'information et des communications. Ce dispositif devait permettre à l'Afrique de rattraper son retard technologique et peut-être même économique. Malheureusement d'un point de vue global, il semblerait que la situation n'ait peut être pas été à la hauteur des attentes. En effet, selon les sources de l'ONUDI (Organisation des Nations Unies pour le développement de l'industrie), 90% des internautes africains résideraient en Afrique du Sud ; on se rend dès lors compte que l'impact des technologies de l'information et de la communication y reste très aléatoire.

Des initiatives ont néanmoins été prises pour relever les différents défis qui se présentaient à l'Afrique. Ainsi un des objectifs du NEPAD (nouveau partenariat pour le développement de l'Afrique) fut à l'origine, de « *mettre un terme à la marginalisation de l'Afrique dans le contexte de la mondialisation et promouvoir son intégration complète et profitable à l'économie mondiale*[250] ». Ce qu'il faut surtout retenir, c'est qu'une des priorités

[247] HUGON, P., « Afrique: les chemins de la croissance », *Problèmes économiques*, Documentation française, numéro 2906, 2006.

[248] HUGON, P., Op.cit.

[249] Ibid.

[250] Source www.nepad.org.

du NEPAD était de « *Construire et améliorer les infrastructures, y compris les Technologies de l'Information et de la Communication (TIC)*[251]... ». Ce programme, à l'initiative du président sénégalais Abdoulaye Wade, du président nigérian Olusegun Obasanjo et du président sud-africain Thabo Mbeki, s'appuie sur les 5 grandes régions africaines et privilégie un partenariat entre africains, afin de ne plus être tributaires de l'aide au développement. L'initiative a, à long terme, pour but de rendre ce continent plus productif et plus à même de répondre aux besoins des populations. L'originalité du NEPAD reposait sur l'intégration de ce programme dans la logique de la globalisation. Il prône ainsi, l'ouverture de l'Afrique au reste du monde et la possibilité de créer des espaces économiques forts pour répondre aux exigences du marché. Même si ce programme semble apporter une nouvelle approche de ce que peuvent être les nouveaux partenariats économiques, il ne faut pas oublier que les états africains auront, comme l'explique Abdou Diouf[252], ancien président du Sénégal, beaucoup de mal à renoncer à leur souveraineté, à moins de prendre en compte certaines formes de partenariats privilégiés que des pays ont eus avec par exemple les Etats Unis ou les pays de l'Union Européenne. De plus, les analystes africains reprocheraient au NEPAD son lien avec les capitaux extérieurs et son manque de liens avec le développement humain et la croissance du secteur privé.

Le NEPAD a compris l'impact que pourrait avoir le développement numérique sur les sociétés africaines. L'organisation a donc pour objectif de combler cet écart numérique de grande importance et qui repose sur l'économie de la connaissance. De nouvelles opportunités s'offrent à l'Afrique grâce à la réduction des coûts, en matière d'équipement informatique, mais les obstacles restent encore difficiles à surmonter. En effet, les infrastructures qui servent de base au développement numérique ne sont pas systématiques. Comme le constate l'organisation, la densité des lignes sur le continent y est inférieure à une ligne pour cent habitants et le coût des services de connexion serait encore très élevé et constituerait environ 20% du PNB par habitant contre 9% pour la moyenne mondiale et 1% pour les pays développés. Des objectifs ont donc été fixés afin de répondre de façon optimale aux problématiques posées par le manque d'infrastructures réseaux. Il a ainsi été établi 5 actions qui permettraient de répondre à ces objectifs du NEPAD.

> − *Collaborer avec les institutions régionales comme l'Union panafricaine des télécommunications (UPAT) et Africa Connection pour concevoir une politique et une législation modèle pour la réforme des télécommunications, ainsi que des protocoles et des références permettant d'évaluer la préparation à l'utilisation des communications*
> *électroniques ;*
> − *Collaborer avec les institutions régionales pour consolider les capacités de réglementation*
> − *Mettre sur pied un réseau d'institutions de formation et de recherche pour consolider la base de compétences de haut niveau ;*
> − *Promouvoir et accélérer les projets existants visant à connecter les écoles et les clubs de jeunes ; Collaborer avec les institutions de financement du développement en Afrique, les initiatives multilatérales (G8 DotForce, Equipe spéciale des Nations unies) et les*

[251] Ibid.

[252]DIOUF, A., « Afrique : l'intégration régionale face à la mondialisation, Institut français des relations internationales », 2006/ 4. Politique étrangère.

bailleurs de fonds bilatéraux pour mettre sur pied des mécanismes financiers visant à atténuer et à réduire les risques dans ce secteur[253].

Le Fonds de solidarité a été créé pour pallier ce fossé numérique et scientifique qui se creuse entre l'Afrique et les autres continents. En effet, selon Vanessa Gray, analyste à l'union internationale des télécommunications, « *la connexion en Afrique est la plus chère du monde*[254] ». Il semblerait selon les propos recueillis pas Anne-laure Marie, qu'entre 2005 et 2008, l'usage des technologies de l'information et de la communication ait seulement progressé de 4 à 5,5% de la population. En retirant l'Afrique du Sud et le Maghreb, nous sommes encore bien en dessous de ces chiffres. Cette progression est encore plus inquiétante lorsque l'on sait que les autres pays en voie de développement passaient durant cette même période à une moyenne de 9 à 15%. Face à ces chiffres, le NEPAD, lors du Sommet mondial sur la société de l'information en 2003, a plaidé pour la création d'un fonds de solidarité numérique (FNS) qui permettrait aux pays qui le souhaitaient de pouvoir verser 1% de contribution aux marchés publics de biens et de services numériques. Cette initiative permettrait, non seulement de pouvoir contribuer à la réduction de l'écart numérique Nord/Sud mais également de pouvoir bénéficier de la mondialisation des marchés et des savoirs[255]. Les difficultés rencontrées par les africains, sont aussi d'ordre géographique. En effet les pays enclavés comme le Burkina Faso, le Mali ou encore le Niger ont beaucoup de difficultés à bénéficier d'une connexion à haut débit, du fait de leur éloignement des côtes maritimes. En Afrique, environ sept connexions sur dix passent par l'Europe ou les Etats Unis. Ainsi, dans les pays africains, se connecter sur Internet sous-entend, passer par une connexion satellite ou sous marine. Cette année, le premier câble de fibre optique va relier la côte Est de l'Afrique à l'Europe et à l'Asie. Ce câble long de 17000 km précédera la mise en place de quatre autres câbles : deux en Afrique de l'Ouest et deux autres à l'Est.

Bien qu'une conscience ait été prise, en ce qui concerne l'accès des populations aux réseaux numériques, le chemin est encore long, surtout lorsque l'on sait que l'Afrique est le continent le plus touché par l'analphabétisme et que l'Afrique de l'Ouest est la région la plus pauvre du monde. L'usage des technologies de l'information et de la communication reste encore peu développé et ne constitue pas encore l'outil révolutionnaire que l'on avait imaginé pour l'Afrique, à l'avènement des technologies de l'information et de la communication. Peu à peu, les infrastructures se modernisent et bien que les artistes y adhèrent et l'accueil reste encore timide. Selon le Centre de recherche pour le développement international (CRDI), il faut que le contexte économique et politique soit favorable, si l'on veut espérer un développement significatif des technologies de l'information et de la communication dans les pays en développement. A cet effet, « *Davison et al. (2000) semblent accréditer cette idée en affirmant que dans les pays développés, l'évolution des TIC a été étroitement liée à la puissance et à la prospérité économique de ces pays et qu'il y a une forte corrélation positive entre le niveau de développement et l'adoption de technologies de plus en plus sophistiquées et complexes*[256] ». Ainsi, les initiatives doivent nécessairement venir de la part des Etats afin de permettre à leur population une meilleure accessibilité, en matière de nouvelles technologies. Toujours selon le CRDI, quelques pays tentent de rendre les chemins de

[253]www.nepad.org.

[254]Propos recueillis par Anne-Laure Marie, Radio France Internationale, Le Temps, 29 septembre 2008.

[255]REY, A., « Surf in Africa », *In* La cuisine à la sauce multimédia, Strategies.fr 2005. http://www.strategies.fr/etudes-tendances/dossiers/r37554/r37568W/surf-in-africa.html

[256]AW, R., & coll., Technologies de l'information et de la communication pour le développement en Afrique, Vol 1 Potentialités et défis pour le développement communautaire. http://www.idrc.ca/fr/ev-54406-201-1-DO_TOPIC.html

l'information plus accessibles. Au Sénégal par exemple, dès 1988 le réseau de transmission des données par paquets est installé et permet à certaines entreprises et aux banques de pouvoir travailler.

L'Afrique a encore de nombreux défis à relever, si elle veut être lue par l'Occident avec un œil postcolonial. A travers les nouvelles formes de migrations, le développement des nouvelles technologies, la démocratisation des voyages, l'Afrique se trouve au cœur d'un système au sein duquel elle a de plus en plus de mal à garder ses élites sur son territoire. Ceux qui pourraient, d'un point de vue technique répondre à certains enjeux auxquels fait face le continent, ne répondent souvent pas à l'appel car les moyens financiers ne sont généralement pas les mêmes qu'en Occident.

Les réseaux numériques améliorent de façon considérable la réception de l'information en Afrique, notamment via les sites spécialisés. Nous entendons par information, toute donnée qui selon le contexte, fait sens pour le récepteur. Il est donc vraiment important que ce défi soit relevé, pour un développement durable du continent, mais également pour un accès démocratisé à l'information et aux technologies numériques. Pierre Djandjinou[257], conseiller régional pour les TIC et le développement au PNUD, à Dakar affirme que pour une meilleure accession aux réseaux numériques en Afrique, les infrastructures de communication doivent être renforcées pour permettre des points d'accès aux réseaux communautaires. De plus, il faudrait, grâce à une forte synergie régionale ou sous - régionale, faciliter l'émergence d'opérateurs transnationaux sur le continent.

Il est vrai qu'en Afrique l'utilisation des cyberespaces pallie le manque d'infrastructures en matière de matériel informatique et permet aux populations ayant, peu de moyens financiers, de pouvoir se connecter à Internet. De plus, au faible développement des réseaux numériques, s'ajoute la faiblesse du PNB par habitants qui ne garantit pas, comme nous l'avons vu, une acquisition par les foyers de l'équipement nécessaire pour une bonne connexion personnelle. Trois freins majeurs font donc obstacle à une utilisation optimale des technologies de l'information et de la communication, notamment d'Internet. Il s'agit :

- Du faible taux de scolarisation
- De la faiblesse du PNB/habitant en Afrique
- De la faiblesse des infrastructures en matière d'informatique.

Bonaventure Mvé-Ondo[258] pense que pour réduire une telle fracture la solution serait de brancher l'Afrique au reste du monde et de moderniser les infrastructures. Il affirme également qu'il faudrait un partenariat solide et durable entre l'Afrique et l'Europe, notamment en matière de production scientifique, c'est à dire au sein des universités qui, aujourd'hui, se doivent d'être de véritables centres d'impulsion permettant la réduction de cette fracture numérique et scientifique. La tâche s'annonce difficile lorsque l'on sait que le continent africain malgré ses nombreux efforts, ne comptait en 2005 qu'1,1%[259] des internautes de la planète alors qu'elle constituait à cette époque 11% de la population mondiale. Bien que l'accroissement des raccordements se fasse de façon exponentielle, les chiffres restent relatifs par rapport aux populations nationales. Au Togo par exemple, le nombre d'internautes a augmenté en cinq ans de 110%,[260] mais ce chiffre ne représente que 4%[261] de la population

[257]DJANDINOU, P., « Leurres et lueurs du cyberespace », Africultures numéro 66, In Afrique: Mondialisée mais pas dupe, Janvier - Mars 2006.

[258]MVE-ONDO, B., « Réduire la fracture scientifique: un défi pour l'Afrique », Africultures numéro 66, In Afrique: Mondialisée mais pas dupe, Janvier - Mars 2006.

[259]REY, A., Op. Cit.

[260]Ibid.

[261]Ibid.

nationale.

Ces problèmes structurels se traduisent, également, dans le domaine des arts numériques en Afrique par une accession difficile des technologies permettant aux artistes de concevoir et de diffuser leur travail. De nombreuses initiatives - comme nous le verrons plus tard - tentent de soutenir ceux qui développent un intérêt pour les technologies numériques.

Selon Odile Blin, qui prend l'exemple des artistes sénégalais, il est difficile pour ces derniers, de disposer d'infrastructures numériques. Ainsi, dans son article « Dakar interface, » Odile Blin tente de nous faire comprendre les enjeux du développement de l'art numérique et du réseau à Dakar. Il semblerait, d'après son analyse, que les artistes africains ayant eu un quelconque lien avec l'art numérique l'aient fait grâce à un voyage à l'étranger, à une résidence d'artistes, etc. Elle écrit d'ailleurs : « *seuls les artistes jeunes et bénéficiant de revenus conséquents dus éventuellement à leur succès artistiques utilisent les moyens numériques... Les séjours à l'étranger ou des opportunités à Dakar ou même grâce à la venue d'occidentaux armés de machines et de logiciels sont souvent à l'origine de l'intérêt et des premiers pas dans la pratique, grâce à la mise à disposition temporaire de matériel performant*[262] ».

En ce qui concerne les habitudes de consommation, l'accès à Internet reste, en Afrique, très lié aux cyberespaces. Très peu d'habitants disposent d'une connexion à domicile parce que les tarifs restent encore très élevés. Cela est dû au manque de concurrence et à la façon dont sont raccordés les pays d'Afrique. L'usage est donc, au sein du continent, de passer par des cybercafés pour se connecter à Internet, ce qui implique, généralement, une utilisation basique de l'outil Internet; du moins en ce qui concerne l'accès public. Selon José Do-Nascimento[263], il y aurait en Afrique des usages très différents de l'outil Internet. L'analyse qu'il fait est très intéressante, car elle montre à quel point les technologies de l'information et de la communication peuvent aider au développement de l'Afrique et au règlement de certains problèmes que rencontre le continent, à l'heure actuelle. Il y aurait, selon lui, des usages différents mais qui permettraient à certains pays d'Afrique de réduire la fracture numérique. En ce qui concerne l'enseignement, Internet a permis aux étudiants de bénéficier d'un moyen d'effectuer des recherches documentaires et un meilleur accès à l'information. L'outil a également permis à certains étudiants de bénéficier de formations à distance et de cours dispensés en Europe. Cette initiative se fait surtout avec l'aide de l'Agence Universitaire de la francophonie (AUF). Dans le secteur marchand, le réseau Internet a surtout permis aux populations agricoles d'obtenir certaines informations susceptibles de donner aux agriculteurs l'opportunité d'échanger des informations relatives aux marchés agricoles. Cette initiative permet ainsi une meilleure circulation de l'information et donc de pouvoir négocier de façon plus équilibrée avec les intermédiaires. Les entreprises ou les coopératives peuvent aujourd'hui, grâce au Net, faire la promotion de leurs produits à travers des sites.

La prévention météo est également un des usages des technologies de l'information et de la communication. Les pêcheurs sénégalais via MANOBI[264], peuvent être, en mer, tenus au courant, grâce à leurs mobiles, de la situation météorologique. Au niveau médical, Internet a pu permettre de procéder à quelques expériences encourageantes en matière de téléconsultation, ou encore de téléformation. Les différents partenariats réalisés à ce niveau, permettent très souvent de pallier l'isolement médical de nombreuses régions rurales en

[262]BLIN, O., « Dakar interface », http://www.africanti.org/IMG/colloque/colloque2003/Communications/BLIN4.pdf

[263]DO NASCIMENTO, J., « Panorama représentatif des usages des NTIC en Afrique », In société numérique et développement en Afrique, usages et politiques publiques, sous la direction de J.J Gabas, Ed Khartala, 2004.

[264]Entreprise proposant des solutions informatiques permettant de relier les entreprises à différentes technologies numériques. http://www.manobi.sn/sites/sn/

Afrique. La question du déplacement des médecins et du partage de l'expertise est ainsi possible grâce à Internet. Au niveau de l'accès public, le constat de Do Nascimento est que l'Afrique connaît une explosion de cybercafés. Cela est dû principalement au fait qu'en Afrique noire - à cause de toutes les raisons que nous avons évoquées- la majorité des connexions Internet se fait dans ces endroits. Nous sommes en présence d'une utilisation qui est d'ordre collectif. Thierry Karsenti de l'université de Montréal donne l'exemple d'une école secondaire en Afrique au sein de laquelle 95% des élèves possèdent une adresse électronique et fréquentent des cybercafés. Ces derniers permettent ainsi de familiariser les populations à Internet et d'arriver ainsi à réduire la fracture scientifique et numérique, en attendant une solution aux problèmes de l'accès à Internet pour les populations des villes mais également pour les populations rurales moins alphabétisées et pour qui, les usages vont être différents de ceux des habitants des capitales africaines. Ces endroits permettent donc de se connecter grâce à des initiatives privées et les prix sont variables en fonction des villes et des pays. Selon Anne-Laure Marie, les prix de la connexion au Mali seraient passés de 5000 francs CFA (7,5 euros) à 500 francs CFA (0,75 centimes d'euros) en l'espace de moins de dix ans. Cette baisse n'est cependant pas suffisante - du moins en ce qui concerne ce pays - car ce tarif « *reste hors de portée de nombreux maliens*[265] ». Les cybercafés engendrent donc de nouveaux usages en termes de communication mais la question est de savoir si, ces nouveaux temples des réseaux numériques, pourront favoriser, comme les espaces multimédias, une prise de conscience de la part des populations, de tout le potentiel d'Internet, notamment en matière de formation.

On remarque alors que l'usage des technologies numériques en Afrique permet de répondre positivement à de nombreuses contraintes environnementales, politiques, sociales et économiques. La démocratisation du téléphone mobile a également contribué à faciliter à une certaine partie de la population africaine sa connexion au réseau Internet sans nécessairement disposer d'un ordinateur. Il est cependant encore peu utilisé à des fins scientifiques pour diverses raisons dont la jeunesse de la population qui utilise Internet pour le *tchate* ou pour la messagerie.

La question est donc de savoir, comment les artistes africains s'intéressant aux technologies de l'information et de la communication, comment ils arrivent à travailler compte tenu de toutes les contraintes que nous avons évoquées. Odile Blin nous explique que deux initiatives ont été à l'origine de l'intérêt des artistes africains pour l'art numérique. Il y a eu d'une part le Métissacana, premier cybercafé du pays et la biennale de Dakar qui organise des ateliers de formation aux technologies numériques et à certains logiciels de PAO. Au départ, les artistes avaient un usage d'Internet très « Grand public » c'est à dire qu'ils effectuaient surtout de la recherche d'information et utilisaient leur messagerie électronique. Peu à peu et au fil des années, l'outil se transforme en support de travail. Il faudra, comme nous le verrons plus tard, pouvoir au préalable bénéficier d'infrastructures et d'une synergie autour des technologies numériques.

Notre recherche nous permettra de mieux comprendre l'environnement et la démarche des artistes africains utilisant ce médium comme forme d'expression, les enjeux et les moyens mis en œuvre par ces derniers. Comment les arts numériques ont marqué l'art contemporain en Afrique, comment les artistes se positionnent t-ils par rapport à ce courant? Enfin, quelles sont les conditions qui permettent aujourd'hui de construire un discours autour de l'art numérique en Afrique?

Nous constatons que malgré les conditions économiques difficiles que nous avons décrites, l'Afrique n'échappe pas à la révolution numérique, même si les moyens financiers et

[265] Propos recueillis par Anne-Laure Marie.

structurels ne permettent pas toujours de répondre aux exigences du marché de l'art, depuis qu'il est globalisé. Internet offre aux artistes plus de perspectives en ce qui concerne la promotion de leur travail, et maintenant sa diffusion grâce à l'arrivée des blogs, des sites communautaires et des CMS grâce auxquels on peut se faire connaître sans avoir de connaissance particulière en informatique. Cette appropriation de l'outil leur permet d'élargir les possibilités en matière de communication, mais également de créer une nouvelle fenêtre à partir de laquelle ils peuvent aujourd'hui être plus visibles qu'il y a dix ans. En effet, jusque là, ils pouvaient se faire connaître suite à une démarche particulière, ou grâce à un agent mais maintenant, les possibilités sont innombrables. L'intérêt de cette nouvelle démarche est, comme l'affirme Hortense Volle[266] citant l'artiste sénégalais Louis Bassène, d'arriver à mieux se faire connaître dans le marché qui est finalement le leur, c'est à dire le marché Européen. Louis Bassène explique la situation des artistes africains qui malgré tout, sont conscients de l'inexistence d'un véritable marché de l'art - en tout cas en Afrique de l'Ouest - et doivent de plus en plus être reconnus en occident avant de pouvoir vendre en Afrique. Les nouveaux enjeux de l'art contemporain africain passeraient-ils par la maîtrise de l'outil Internet? La question mérite réflexion.

Globalisation et migrations en Afrique

Nous abordons cette question car elle mérite que l'on s'y attarde pour plusieurs raisons. D'abord parce que les phénomènes migratoires engendrent aujourd'hui des questionnements sur la notion de lieu et sur son importance ; ensuite parce que la globalisation a modifié les perceptions et les enjeux du déplacement. En parlant de perception, nous entendons les conséquences positives ou néfastes qu'elles peuvent entrainer chez un artiste. Nous entendons par migration la situation qui pousse un être humain à se déplacer d'une région du globe à une autre. Quels enjeux implique cette situation, quelles sont les raisons pour lesquelles certaines populations se déplacent ? Quelles raisons poussent les populations et plus particulièrement les artistes d'Afrique à se déplacer. D'après Philippe Hugon, la mondialisation aurait favorisé, « *l'émergence de certaines zones ou pays émergents notamment d'Asie du Sud et de l'Est (concernant 2,3 milliards d'hommes) et la marginalisation et les frustrations des périphéries prises dans des « « trappes à pauvreté » » notamment l'Afrique au-delà de ses fortes différenciations*[267] ». Le continent africain a encore - pour la plupart des pays - du mal à contrôler son économie qui dépend beaucoup des aléas politiques, économiques et religieux. Ces trois facteurs sont d'ailleurs les principales causes de migration en Afrique subsaharienne. Nous sommes en présence de pays où les différences culturelles ethniques et religieuses sont nombreuses et où il n'existe quasiment pas de classe moyenne. En outre, les taux de natalité sont souvent très élevés et de fait, ne permettent souvent pas de ressentir les impacts des taux de croissance qui ont pu atteindre pour certains pays les deux chiffres. Selon le rapport de l'ONU sur les migrations internationales, il n'y aurait jamais eu autant de monde vivant hors de leur pays de naissance que de nos jours. Selon Michelle Guillon, en 2003, environ 14 millions des habitants de l'Afrique subsaharienne avaient émigré hors de cette région du globe. Cette question mobilise aujourd'hui toutes les institutions internationales mais également les Etats africains et européens. Ainsi, en 2006, l'ACP (Afrique, Caraïbes, Pacifique), groupe avec lequel l'Europe a un partenariat privilégié, a adopté une déclaration sur les questions d'asile, des migration et de mobilité, et un plan d'action en vue de sa mise en œuvre. Une aide substantielle a été versée à l'organisation des pays ACP par l'Union

[266]VOLLE, H., Volle, Op. Cit.

[267] HUGUON, P., « L'Afrique dans la mondialisation », *Esprit*, Août/Septembre 2005, pp158-164.

Européenne afin que soit mis en place un observatoire de la migration. L'Union Africaine a également adopté un cadre stratégique pour une politique de migration afin que des liens soient établis entre le pays d'origine et les migrants dans le but d'amener ces derniers à contribuer à la réduction de la pauvreté, en investissant leurs fonds dans leurs pays d'origine.

Les populations africaines émigrent vers l'Europe ou les Etats Unis et Abdou Salam Fall[268], dans un article consacré à cette question, analyse les différentes causes d'émigration depuis l'Afrique de l'Ouest. Il affirme qu'à l'origine de ce phénomène, la pauvreté, le chômage structurel et les conflits politiques, qui obstruent de façon considérable les possibilités d'emploi en Afrique. A cette immigration souvent non qualifiée, on ajoute aujourd'hui la fuite des cerveaux qui répond en quelque sorte aux mêmes paramètres. Ces migrations évoluent aujourd'hui et se diversifient. On constate également depuis plusieurs années, la diminution des flux migratoires entre les différents pays d'Afrique. La cause principale en est l'écart de développement qui se creuse entre les pays d'Europe et le continent africain. En effet, en Afrique de l'Ouest, les migrations internationales sont « *une composante essentielle des stratégies de survie, d'accumulation financière et de promotion sociale des populations d'Afrique de l'Ouest*[269] ». Les populations qui migrent ne sont pas, comme à l'accoutumée, les jeunes originaires de la région du fleuve Sénégal. Cette diversification est également due au « *renforcement de l'autonomie des femmes en Afrique de l'Ouest*[270] », et à celui des confréries religieuses musulmanes. Les nouveaux réseaux d'immigration ne sont plus ethniques ou régionaux, mais ils procèdent d'une autre forme de solidarité qui peut être religieuse ou associative.

Ce phénomène est renforcé par d'une part, l'imaginaire collectif comme nous l'avons vu[271] , et d'autre part par la différence de devises entre le Dollar US ou Canadien, l'Euro et les différentes monnaies africaines. De ce fait, les transferts d'argent effectués par ces immigrés vers leurs familles en Afrique sont, pour les gouvernements africains, une manne financière dont l'importance ne cesse de s'accroitre au fil des années. Les institutions financières comme Western Union ou encore MoneyGram, en facilitant les transactions financières, ont permis de renforcer ce nouveau phénomène du transfert d'argent en Afrique de l'ouest. Cela s'applique principalement aux pays africains émetteurs de travailleurs étrangers immigrés tels le Nigéria, le Mali, le Sénégal et le Cap-Vert. Toujours selon Fall, ces transferts augmentent le pouvoir d'achat des populations locales et facilitent leur cadre de vie. Il affirme que « *selon Daum (1994), « « 80% des ressources financières des ménages de la vallée sont constitués de transferts monétaires des émigrés » » qui interviennent dans la mise en place d'équipements sociaux structurants et réactivent la relance des investissements immobiliers et des services privés de proximité*[272] ».

Il semblerait cependant que la majorité des fonds transférés en Afrique ne soient pas destinés à l'entreprenariat mais aux familles des immigrés. Longtemps les pays africains, notamment ceux qui possèdent une forte diaspora, ont pensé que les fonds provenant des travailleurs immigrés pourraient aider au développement. Il semblerait aujourd'hui que les espoirs se soient réduits, en ce qui concerne les apports de ces immigrés aux gouvernements de leurs pays. L'imaginaire est cependant tenace et l'Organisation Internationale du Travail

[268] FALL, A. S., « Enjeux et défi de la migration internationale de travail ouest africaine », Secteur de la protection sociale, programme des migrations internationales, in Cahiers des migrations international, Bureau international du travail, p15

[269] FALL, A. S., Op.cit., p 20.

[270] FALL, A. S., Op.cit., p10.

[271] Cf. Appadurai

[272]FALL, A. S., Op.cit., p 15.

considère aujourd'hui que les chiffres annoncés par les pays, en ce qui concerne les taux d'immigration ou d'émigration, sont fortement biaisés par les migrations illégales. Il semblerait qu'à cause notamment des nouvelles politiques de durcissement l'on assiste aujourd'hui à un véritable phénomène d'entrées qui tendent de plus en plus vers la clandestinité. Ce phénomène ne semble pas s'essouffler, en effet, alors que la croissance démographique reste stable, grâce aux progrès de la médecine, les emplois pourvus sont de moins en moins nombreux et de ce fait, les nombreux diplômés du continent se retournent souvent vers l'océan pour imaginer un futur professionnel, qu'il soit dans un emploi qualifié ou non.

Quelle situation pour les migrations Sud/Nord aujourd'hui?

Les raisons du déplacement des populations du Sud vers le Nord sont de plus en plus nombreuses, comme nous l'avons constaté et entrainent donc la mise en place de nouvelles lois, de la part des pays du Nord, de plus en plus restrictives en matière d'immigration. Ainsi, l'Union Européenne appelle à l'harmonisation des lois dans le domaine de l'immigration. Les Etats Unis en 2004 ont, quant à eux, proposé un programme permettant la mise en place d'un nouveau statut, celui de « travailleur invité ». Il est donc devenu difficile de pouvoir se déplacer librement compte tenu de toutes les restrictions légales actuelles.

Cette situation a entrainé lors d'une rencontre tenue à Bruxelles, la mise en place du Pacte Européen pour l'immigration. Ce pacte proposé par Brice Hortefeux, alors ministre de l'immigration, a annoncé cinq points importants qu'il est, selon lui, nécessaire de mettre en place compte tenu des nouvelles tendances en matière d'immigration. Ce pacte avait pour objectif de:

« Mieux protéger l'Europe en contrôlant ses frontières extérieures. Comment ? En créant une véritable police européenne aux frontières, en parachevant le chantier de la biométrie pour les visas et en renforçant l'agence Frontex, chargée de coordonner la surveillance des frontières extérieures de l'UE.

Organiser l'immigration légale et professionnelle. Chaque État déterminerait ses besoins et ses capacités d'accueil. Pour Brice Hortefeux, il faut refuser les régularisations massives et générales de sans-papiers.

Organiser l'éloignement effectif hors de l'UE des étrangers qui y séjournent irrégulièrement. La France juge nécessaire d'organiser des vols conjoints entre États membres, sous l'égide de Frontex, et de progresser dans la signature avec les pays d'origine d'accords de réadmission des clandestins.

Harmoniser les régimes d'asile. En septembre 2008 aura lieu, à Paris, une conférence ministérielle sur le régime commun d'asile européen.

Aboutir à une approche commune européenne sur le co-développement et l'aide au développement. La deuxième conférence ministérielle euro-africaine sur la migration et le développement se déroulera les 20 et 21 octobre à Paris[273] *».*

Ces cinq points essentiels et non sans conséquences font aujourd'hui l'objet de débats houleux de la part des deux parties prenantes concernées par l'application de ce pacte. Pour les

[273] http://www.gouvernement.fr/gouvernement/qu-est-ce-que-le-pacte-europeen-sur-l-immigration-et-l-asile

pays à forte émigration, il s'agit là d'une volonté des pays occidentaux de favoriser l'immigration des travailleurs qualifiés, ce qui entraîne une fuite des cerveaux à laquelle ils ne peuvent faire concurrence aujourd'hui. La question est de savoir si ces propositions de lois et d'harmonisation pourront aider à réduire un jour cette immigration non désirée par les pays occidentaux. En effet, toujours selon le Bureau International du Travail, l'immigration existera, tant que l'écart entre pays riches et pays pauvres se creusera. Nous notons que l'aide au développement reste un sujet encore sensible dans l'Union Européenne. Le problème reste alors difficile à maîtriser compte tenu de tous les éléments que nous avons exposés.

Cette fermeture des frontières concerne également les artistes quels qu'ils soient aujourd'hui. Prenant l'exemple de la France, il leur est devenu très difficile d'y accéder tant les critères d'obtention du visa sont devenues compliquées. Ainsi, ces derniers doivent fournir un passeport, un permis de travail, un acte de naissance, un contrat de travail, une attestation d'hébergement, une carte professionnelle, une assurance et sont obligés de se présenter physiquement à l'ambassade de France, dès leur retour. Remplir ces critères ne signifie pas obligatoirement l'obtention du visa qui est à la seule appréciation de l'Ambassade de France du pays d'où est originaire l'artiste en demande de visa. Selon Kamel Dafri, responsable du festival Villes des Musiques du Monde à Montreuil « « *un jeune artiste, célibataire et ressortissant d'Afrique subsaharienne disposant d'un passeport vierge se verra toujours refuser le visa*[274] » ». Il devient alors aujourd'hui de plus en plus difficile pour les artistes africains de considérer le monde comme une plateforme de travail. Les artistes émergents ont donc de plus en plus de difficulté de pouvoir se déplacer, de participer à des *workshop*s ou à des résidences d'artistes. L'intégration au marché mondial reste donc un défi pour ces artistes dont la situation économique du pays dont ils sont ressortissants les empêche de pouvoir s'épanouir artistiquement. La question est, dès lors, de savoir si des initiatives permettent aujourd'hui de contourner cet état de fait et de se faire connaître d'une autre manière.

Nous nous interrogeons, à partir de ce moment sur les possibilités qu'offre le monde d'aujourd'hui en matière de technologie, aux artistes afin qu'ils puissent participer au marché de l'art mondialisé. Pour pouvoir répondre à cette question, il nous semble au préalable indispensable de cerner le problème de la place de l'art africain dans le monde mais également au sein du marché de l'art.

En conclusion à la première partie de notre recherche, il est primordial de préciser la relation qui existe entre les différents concepts exposés. Ces derniers, ayant été étudiés de manière à en comprendre les interactions et les interconnexions, permettent de voir la complexité des lieux dans lesquels vivent et travaillent les artistes africains. A travers quels prismes leurs travaux peuvent aujourd'hui être lus et comment ces nouvelles lectures influencent-elles les enjeux qui sont les leurs ? Il s'agit de voir dans quelle mesure, grâce aux sciences de l'information et de la communication, mais aussi grâce à l'anthropologie culturelle, à la sociologie, à la géographie et autres disciplines si les positions des théories postcoloniales changent réellement le discours et engendrent des mutations qui peuvent laisser entrevoir une redistribution des cartes au niveau des manières de penser et de travailler. Les changements de paradigmes peuvent-ils à eux seuls modifier les données relatives à la perception que se fait le monde, de manière générale de l'art contemporain ou les mutations sont-elles principalement d'ordre économique ?

La raison de l'existence d'une partie sur la définition des concepts et le rapport qu'il

[274]OLINGA, L., « Désarroi des promoteurs de festivals face aux difficultés d'obtention de visa », 24/12/08, AFP.

pouvait y avoir entre eux a servi aussi à comprendre, grâce aux différentes approches évoquées, que la lecture du monde et de ses phénomènes ne peut plus se faire de manière simple et doit englober un certain nombre d'éléments qui en complexifient la lecture de premier abord, mais qui par un filtre fait de « mises en relations » permet de digérer les différentes théories qui vont permettre d'expliquer un phénomène. Les enjeux communicationnels de la culture, des identités, de la modernité, de la mondialisation révèlent des changements dans le monde et le marché de l'art. Nous pouvons comprendre ce que partage l'Afrique et pourquoi des expositions présentant des aires géographiques particulières existent encore. Les discours des *curators* sont aujourd'hui favorables à une ouverture de l'art contemporain african vers le monde, entrainant une dynamique particulièrement agressive en termes de positionnements.

Il est donc important que nous comprenions la place que l'art a occupé dans les sociétés africaines jusqu'à notre époque mais surtout l'éclectisme de ce que l'on appelle « art africain ». Les différentes étapes, influences et positionnements de l'Afrique par rapport à son art restent difficiles à maîtriser mais nous renseigneront sur son avenir.

PARTIE 1 : LES EXPRESSIONS ARTISTIQUES DU CONTINENT AFRICAIN AVANT LA PERIODE MODERNE

On considère généralement que l'art moderne commence au début du XXe siècle avec un intérêt soudain, de la part des artistes, pour des expressions inédites qui collent à cette nouvelle époque que l'on appelle le modernisme. Pablo Picasso, avec son tableau « les demoiselles d'Avignon » ouvre une fenêtre à travers laquelle s'engouffrent des artistes qui vont créer le mouvement de l'art moderne. Une autre approche de l'œuvre d'art permet de passer d'un art occidental à un art qui, du fait de la situation politique également, va s'internationaliser. Cette situation n'est pas seulement due à une avant-garde, mais également à des changements d'ordre politiques et économiques qui vont permettre de faire connaître l'art occidental, au delà des frontières continentales. L'arrivée en Afrique de l'art occidental se fait avec l'ouverture des écoles d'art. Il se fait également à travers des commandes faites par les colons à des artisans locaux, comme ce fut le cas pour certaines écoles comme celle de Dakar ou celle d'Oshogbo.

Il est indispensable pour analyser la place de l'art contemporain africain, aujourd'hui dans le monde, d'en connaître l'histoire ainsi que les différents événements qui ont jalonné son parcours. L'objectif sera de pouvoir faire un état des lieux de l'art contemporain africain et d'en comprendre les mutations. Cette tâche sera difficile compte tenu de l'extrême diversité culturelle qui existe au sein de ce continent. Il ne s'agit pas de faire l'histoire de l'art africain, mais de rendre compte des grands rendez-vous de cet art avec le continent. Nous nous intéressons plus particulièrement à l'art de l'Afrique subsaharienne et aux contacts que cette région du globe a eus avec le continent européen. Si notre intérêt se porte sur le continent européen, c'est qu'aujourd'hui cette partie du globe reste encore centrale et constitue également le centre du marché de l'art, même si ce dernier tend à se déplacer. Précisons que par Europe nous entendons la culture européenne donc occidentale, ce qui, de ce fait, inclut le continent nord-américain. L'objet de notre recherche est de pouvoir comprendre avec une l'analyse historique, la place de l'art contemporain africain à travers les évolutions de la mondialisation ; et d'impliquer comment ce dernier se comporte face à l'ouverture au monde, mais également au marché de l'art devant lequel l'Afrique est actrice pour des raisons économiques. Qu'en sera t'il de la conservation des œuvres sur le contient ? Les artistes africains seront-ils encore obligés de frapper à la porte de l'Occident pour survivre et se faire connaître ?

Il existe aujourd'hui deux marchés pour l'art africain. Celui de l'art dit ancien ou primitif et celui de l'art contemporain africain. Bien que nous nous intéressions au second, le premier semble se porter relativement bien, du fait de la rareté de ses œuvres et de l'accroissement de ses collectionneurs. L'art contemporain africain a, quant à lui, suivi un chemin en étroite relation avec son histoire. En effet, certains styles comme celui de l'école de poto-poto ont vu le jour sous l'influence occidentale, comme d'autres formes d'art se sont inspirées de l'art africain ; nous pensons notamment au cubisme avec cette découverte de la tridimensionnalité de l'œuvre qui inspira beaucoup Braque ou encore Picasso. Cette période augure d'ailleurs d'une volonté d'affirmation de l'identité négro-africaine qui va mobiliser toute la diaspora noire, après les indépendances des années 1960, pour faire de l'artiste africain un vecteur de l'affirmation identitaire. Les politiques trouvèrent ainsi un moyen de

rejeter le colonialisme et la domination de l'Occident sur les nouvelles nations noires. Nous assistons aujourd'hui à ce que Sidney Kasfir appelle la *« nouvelle topographie artistique du continent* [275]». Elle émet une théorie intéressante, selon laquelle *« le nouveau surgira là où l'ancien n'existe … pas*[276] ». Ce nouveau contexte révélé par la mondialisation nous permet de mieux cerner cette carte inédite de l'art contemporain africain. Pour étayer notre analyse nous ferons référence à la classification de Susan Vogel, afin de comprendre clairement les diverses formes et expressions de l'art africain, dans sa globalité.

[275] LITTELFIELD, KASFIR, S., Op.cit., p 16.

[276] Ibid.

CHAPITRE 1 : L'ART PARIETAL PREMICES D'UNE EXPRESSION ARTISTIQUE SUR LE CONTINENT AFRICAIN

Si depuis des temps immémoriaux des œuvres d'expression artistique ont été répertoriées sur le continent africain, le rendez-vous de l'art africain avec le reste du monde se serait effectué vers le XIIIe siècle. Il faut néanmoins que nous nous attardions sur cette première[277] forme d'art en Afrique qui atteste d'une expression de la créativité très ancienne.

1.1. L'art rupestre en Afrique : repères historiques

« *Le terme d'art rupestre qualifie toute manifestation d'art sur support rocheux. C'est la seule manifestation culturelle de l'humanité qui se soit poursuivie sans interruption pendant plus de trente millénaire pour parvenir jusqu'à nous sous ses formes multiples, inchangées depuis les origines* »[278]. L'autre caractéristique de cet art, est qu'il est arrivé avec l'homo sapiens sapiens et qu'il est répandu dans l'immensité de la terre. L'expression est donc commune à tous les peuples de la planète, la seule différence, pouvant être l'expression symbolique particulière qu'elle peut revêtir ici ou là. Cet art permet en quelque sorte d'exprimer sur les parois des grottes les mythes, mais aussi les simples faits de la vie quotidienne. En Afrique, on compte plus de 150000 sites d'art rupestre, du Nord au Sud en passant par l'Est du continent. Les manifestations de cet art pariétal sont caractéristiques de deux catégories d'endroits : les abris ou les entrées des cavernes. Une autre caractéristique est que les œuvres, du moins dans le cas des grottes, sont toujours réalisées à leur entrée; au contact de la lumière.

Dès 1721, on trouve au Mozambique des peintures d'animaux lors d'expéditions archéologiques. On trouve en 1752 des peintures Boschiman en Afrique du sud. Il faut noter qu'en Europe, les premières peintures rupestres ont été découvertes en 1878. Les peintures pariétales découvertes en Afrique du Nord l'ont été dans le Sud oranais en 1847 ; il s'agit de gravures d'animaux principalement, ce qui atteste d'un passé humide pour cette zone en référence aux animaux représentés qui sont plutôt des animaux de savane tels les éléphants ou les grands mammifères. Il a ainsi été possible de pouvoir établir l'existence de différentes périodes et styles à travers les représentations d'animaux. Le Sahara recèle une grande quantité d'outils de chasse qui montrent que cette région, aujourd'hui déserte, fut jadis fortement peuplée et qu'elle était dotée d'un climat plus humide. Ces peintures ont également pu attester de l'amorce du dessèchement du Sahara. Dessèchement qui se situe probablement au paléolithique supérieur.

Il faut néanmoins noter comme nous l'avons observé, que l'art rupestre est relativement présent dans le Sud, l'Est et le Nord du continent africain mais presque pas en Afrique occidentale. On attribue les peintures pariétales du sud de l'Afrique aux Boschiman, l'un des premiers peuple à avoir occupé cette zone avant d'être repoussé dans le désert du Kalahari. Certaines peintures et gravures plus récentes semblent avoir été réalisées par les peuples parlant les langues Bantoues et probablement les Hottentots. Néanmoins, selon des auteurs tels Renaud Ego,[279] les premiers habitants de cette zone à avoir utilisé les arts

[277] Par première, nous entendons « plus ancienne ».

[278] CLOTTES, J., « L'art rupestre », ancien président du comité international d'art rupestre (ICOMOS)

[279] Auteur de l'ouvrage *San, art rupestre d'Afrique australe*, critique d'art ethnologue et poète.

rupestres sont les *San* qui vivent aujourd'hui principalement au Botswana. On date généralement les peintures entre – 4000 et – 5000 ; bien qu'on en ait trouvé qui dataient de -20000. Le style est souvent très réaliste et les sujets paisibles ; du moins en ce qui concerne les peintures les plus anciennes trouvées. Il semble également que les scènes les plus anciennes sont le plus soigneusement élaborées. Les scènes les plus récentes, (qui peuvent avoir été élaborées vers -500) représentent souvent des scènes de razzias, et de batailles ou encore de cérémonies. L'art rupestre en Afrique orientale est néanmoins moins connu. De nombreux sites ont été localisés de la Tanzanie au Kenya, jusqu'en Libye. Il se pourrait néanmoins que les peintures de cette zone soient beaucoup plus récentes que celles de la région sud-africaine.

L'art pariétal semble par ailleurs, inexistant en Afrique occidentale, comme nous l'avons signalé. Plusieurs explications peuvent être convoquées. En effet, il se pourrait que la raison pour laquelle aucune trace de cet art n'ait été trouvée dans cette zone soit l'humidité du climat qui en aurait effacé toute empreinte. Il se pourrait également que les peuples de cette zone aient tout simplement choisi la sculpture au lieu de l'art rupestre. La peinture rupestre dns l'espace africain a ainsi couvert une période d'environ 7000 ans. Période pendant laquelle cette dernière sera le témoin des différents événements qui vont survenir d'un point de vue social et climatique comme du point de vue des modes de vie. Il faut néanmoins retenir que les découvertes faites jusque-là ne permettent pas d'attester clairement des périodes pendant lesquelles cet art a été utilisé. Cet art est encore mal connu, il est ainsi difficile à dater. S'il y a une caractéristique que l'on peut néanmoins déceler, c'est qu'il ne semble pas avoir été un art des populations négroïdes bantoues. En effet, on l'attribue concernant le Sud de l'Afrique, aux Bochimanes ou aux San et, au Nord de l'Afrique, à des populations certes négroïdes mais aussi europoïdes,[280]successivement chasseurs, éleveurs et bénéficiant d'influences méditerranéennes et égyptiennes.

Il est important de comprendre quelle place l'art occupe aujourd'hui dans nos sociétés modernes et pourquoi cette forme d'expression est universelle. Quelle a été la fonction première des plus anciennes preuves d'une sensibilité artistique chez les êtres humains? Les théories concernant la fonction première de l'art peuvent-elles nous permettre d'en comprendre les évolutions? Les théories à ce sujet sont bien évidemment nombreuses. Elles analysent ce phénomène d'un point de vue chronologique, spatial, ou du point de vue de l'ethnologie. Elles permettent d'imaginer ce qu'a pu être la fonction première de l'art. Avait-il pour fonction de représenter le réel? Avait-il une fonction religieuse, mystique?

En tous cas, si l'on se réfère à T.W Adorno[281], les origines de l'art seraient plutôt naturalistes, et auraient certainement eu une fonction religieuse. L'art rupestre ne serait cependant pas la première forme d'art, mais certainement la première étape d'un certain processus. « *Les images primitives furent sans doute précédées par un comportement mimétique*[282] ». Les recherches archéologiques ne permettent cependant pas d'appuyer cette thèse car comme nous l'explique Michel Lorblanchet, la naissance et l'évolution de l'art seraient plutôt due à des phénomènes éclatés. Il affirme ainsi qu' « *il n'existe pas de correspondance directe entre l'apparition de l'homme et celle de l'art* » il ajoute que « *d'autre*

[280]BELMONT, N., et coll, « L'art des sociétés primitives à travers le mond e », Collection dirigée par Jean Claude Ibert, Editions Hachette 1964.

[281]ADORNO, T.W., *Théorie Esthétique - Paralipomena, Théories Sur L'origine De L'art*, Introduction Première, Editions Klincksieck Esthétique, 1976, 1976.

[282] Ibid.

part, l'évolution de l'art s'effectue selon des modèles extrêmement variés, différents selon les régions du monde et les époques considérées[283] ». Ce qu'il est intéressant de constater, c'est que l'art rupestre ou art pariétal a été répertorié dans de nombreuses régions du globe. Bien que cela entraîne l'impossibilité de situer avec précision un endroit où auraient existé les premiers êtres humains doués d'une sensibilité artistique, nous pouvons imaginer que l'art est, en réalité et de façon intrinsèque, lié à l'homme. Notons que les questions liées à la fonction première de l'art sont également assez floues et ont, durant une longue période été l'œuvre d'hypothèses diverses et variées. L'œuvre d'art a-t-elle été purement figurative ou a-t-elle été un moyen de communiquer, de laisser une trace des évènements qui traversaient le quotidien des hommes primitifs.

Michel Lorblanchet cite à ce propos H. Breuil qui affirme que, « *L'homme de Cro-Magnon devient artiste en découvrant accidentellement le pouvoir de la figuration de phénomènes naturels tels que les pierres figures, les accidents rocheux, les fossiles, les empreintes animales et humaines... Le goût des Hommes modernes pour l'imitation serait le fondement des premières réalisations artistiques*[284] ». Pour Leroi-Gourhan, « « *le premier pas a été fait par* l'Homo sapiens[285] » ». Les théories sont nombreuses au sujet de l'origine de l'art, mais il semblerait survenu très tard dans l'évolution de l'être humain.

« *Le terme d'art rupestre qualifie toute manifestation d'art sur support rocheux. C'est la seule manifestation culturelle de l'humanité qui se soit poursuivie sans interruption pendant plus de trente millénaires pour parvenir jusqu'à nous sous ses formes multiples, inchangées depuis les origines*[286] ». Les principales zones africaines connues pour leur art rupestre sont le Sahara et l'Afrique Australe. Il s'agit d'une forme artistique que l'on a retrouvée sur tous les coins de la terre et qui n'est donc pas exclusivement africaine. Les différences que l'on a pu noter ont certainement concerné le type de représentation faites sur les parois, en fonction des zones géographiques. En Afrique, on compte plus de 150000 sites d'art rupestre du Nord au Sud, en passant par l'Est du continent. Les manifestations de cet art pariétal sont caractéristiques de deux catégories d'endroits qui sont les abris ou les entrées des cavernes. Une autre caractéristique : les œuvres - du moins dans le cas des grottes - sont toujours réalisées à leur entrée; au contact de la lumière.

Plusieurs explications confortent la théorie de la non existence de l'art rupestre dans l'ouest de l'Afrique. Ainsi on pourrait conclure en supposant que la forme artistique la plus répandue en Afrique de l'Ouest forestière serait la sculpture. Notons enfin que dans le Sahara, on a pu constater la présence de peintures et de gravures rupestres. Il semblerait que les gravures les plus anciennes remontent à environ cinq siècles avant notre ère et les plus récentes à deux mille ans[287].

1.2. Les gravures rupestres du Sahara

Les animaux représentés attestent l'existence de différentes époques et des changements climatiques survenus dans cette région de l'Afrique au fil des millénaires. Ces changements se sont caractérisés, au niveau des gravures, par la faune présente dans cette

[283]LORBLANCHET, M., « L'origine de l'art », *Revue Diogène*, 2006/2, numéro 214, p 121.

[284]LORBLANCHET, M., Op.cit., p 118.

[285] Ibid.

[286] CLOTTES, J., « L'art rupestre », ancien président du comité international d'art rupestre (ICOMOS)

[287]BOYER, A.M., *Les arts d'Afrique, Styles, fonctionnalités aires culturelles*, Editions Hazan, 2009, p 10.

zone géographique en fonction des époques. Au fur et à mesure que la zone devenait aride, les grands animaux migraient vers le sud. Au niveau des peintures pariétales, il semblerait que l'univers magico-religieux soit plus présent. En ce qui concerne les gravures rupestres du Sahara, les premières à être découvertes, l'on été en 1850 à Tilizzaghen en Lybie par Heinrich Barth. Il faut cependant noter que les premiers intérêts scientifiques pour les gravures rupestres du Nord de l'Afrique ne seront effectifs qu'avec l'arrivée de Leo Frobenius qui mena douze expéditions en Afrique et visita plusieurs chantiers dans des sites préhistoriques du continent. Il semblerait cependant que les recherches en matière de gravures rupestres, dans cette région du globe, aient réellement évolué au début des années 1990, grâce aux travaux d'Axel et Anne-Michèle Van Albada, notamment « *en ce qui concerne les personnages masqués, les cynocéphales mythiques, les scènes de sacrifice et de partage d'antilope, etc.* [288] ». Les gravures rupestres semblables à celles du Sahara algérien auraient également été relevées dans les territoires voisins de la Lybie, du Tchad, du Niger, du Mali. Elles dateraient d'environ six ou cinq siècles avant J-C.

1.3. Les peintures rupestres

On situe géographiquement ces peintures rupestres du Nord de l'Afrique, au Sud de la Lybie et de l'Algérie mais également au Tchad et au Niger. Ces dernières, représentant des scènes d'élevages ou des scènes rituelles, étaient réalisées à partir de différentes ocres dont les tonalités permettaient aux habitants de cette région de pouvoir exprimer leur spiritualité. Les découvertes faites dans le Sahara septentrional et dans le Sahara occidental permirent de réfuter la thèse, selon laquelle l'origine de l'art était exclusivement occidentale. En effet, de nombreuses découvertes de grottes à travers le monde attestèrent l'universalité de cette expression. On attribue la découverte des peintures du *Tassili -n- Ajjer* (Algérie), dans le Sahara septentrional, au capitaine Cortier qui les signala en 1909. Ces dernières seront connues du grand public grâce à l'ouvrage d'Henri Lhote : Les peintures rupestres de *Tassili -n- Ajjer* [289]. Elles furent entre temps alimentées par le lieutenant Brenans en 1954. Ses écrits, publiés par l'abbé Breuil, influencèrent de manière très forte le lieutenant Lhote qui décida dès lors de consacrer sa carrière à l'art rupestre du Sahara. On constate donc que les peintures rupestres de cette zone géographique sont souvent représentatives des différents animaux présents sur ces territoires. Des humains sont également (de façon moindre) intégrés à ces dessins. Nous constatons donc que différentes formes d'expression artistiques ont existé très tôt en Afrique. L'intérêt réside dans le fait que sur le continent africain, la figuration rupestre ait été présente sur différentes zones géographiques. « *Pour la première fois dans l'histoire des hommes, nous sommes en présence non seulement d'un art figuratif qui représente des éléments de la réalité, mais surtout d'un art visuel qui s'ouvre à la communication, s'affiche, se met en scène, s'adresse aux autres hommes ou aux divinités capables de voir et d'apprécier comme les hommes*[290] ».

Tous ces éléments prouvent la présence d'une de valeurs esthétiques sur le continent africain, depuis des temps immémoriaux, mais aussi parce que pour des raisons diverses ; climatiques notamment, les populations se sont déplacées sur le continent africain, emportant avec eux leur savoir. En nous intéressant à l'art rupestre en Afrique, nous comprenons également que le continent présente une grande diversité culturelle et que celle-ci a très certainement influé sur les valeurs esthétiques de l'art traditionnel et peut-être même

[288]VIALOU, D., *et coll*. « Art préhistorique », Encyclopédie Universalis.

[289]VIALOU, D., *et coll*., « Art préhistorique », Encyclopedia Universalis, http://tinyurl.com/ybucxal.

[290]LORBLANCHET, M., Op.cit., p 118.

contemporain.

CHAPITRE 2 : ANTHROPOLOGIE DES ARTS DE L'AFRIQUE NOIRE

2.1 L'art traditionnel : repères géographiques et esthétiques

Susan Vogel qualifie l'art traditionnel comme étant celui des groupes ethniques, des masques et surtout de la sculpture. Il s'agit donc de l'art qui s'est effectué dans le contexte africain où l'identité et la singularité de l'artiste, réellement africaines, sont perceptibles sur l'œuvre même. D'un point de vue historique, on considère que jusqu'aux environs du XVe siècle, l'Afrique subsaharienne est encore peu connue de l'Europe. Cette « terre des lions[291] » reste encore peu explorée par les Européens, même si au XIIIe siècle, la découverte des épices dont le poivre ainsi que celle de l'ivoire, poussent les occidentaux et plus particulièrement les Portugais à fréquenter les côtes Ouest de l'Afrique et du Bénin en particulier.

Au XIVe siècle, le nom de l'empire du Mali est inscrit dans *l'atlas Catalan* par Abraham Cresques à l'intention du roi Français Charles Quint[292]. A partir de la seconde moitié du XVe siècle, les côtes africaines sont explorées par les Européens pour des raisons commerciales. Cette période succède à l'Europe du Moyen Age où les mythes nourrissent les ambitions des navigateurs à la recherche d'or, de trésor, d'eldorados. Il faut noter que dès le XIIIe siècle, l'appauvrissement des mines de Hongrie pousse les commerçants à trouver d'autres sources d'approvisionnement, ce qui pousse les navigateurs à la recherche du précieux métal. Au fil des voyages, les navigateurs comprennent que les marchands arabes s'approvisionnent au Soudan et c'est ainsi que les premiers contacts se font avec l'Afrique subsaharienne. En 1470, une pièce comptable atteste que Charles le téméraire avait déjà acquis, d'un portugais, plusieurs sculptures en bois provenant sans doute de la côte Ouest d'Afrique. C'est à cette époque que sont constitués les premiers cabinets de curiosité. L'exotisme attire les princes marchands qui accumulent les curiosités dans des laboratoires. Les propriétaires de ces cabinets commencent à s'intéresser aux pièces d'ivoire et, à cet effet, des artisans noirs fabriquent sur commande de navigateurs portugais des objets en ivoire à destination des cours européennes. Ces outils témoignaient d'une grande maîtrise de la matière et d'une créativité exceptionnelle.

Les premiers contacts de l'art africain avec le continent européen se firent de la sorte. Il n'en reste pas moins sûr que la production artistique reste constante et différente, selon les parties de ce continent. Il se trouve que des foyers de production artistiques majeurs se firent découvrir et connaître peu à peu. C'est à partir du XIXe siècle que commença à se manifester un intérêt esthétique et ethnologique pour les œuvres d'art africain. Pour éclairer notre propos, nous commençons par répertorier les grandes régions connues pour leur expression artistique en Afrique subsaharienne.

2.1.1 Quels arts en Afrique : Une approche esthétique différente de l'approche Occidentale?

La question de l'existence d'une esthétique, chez les noirs africains, a longtemps été

[291]Nom que donnaient les Romains à l'Afrique subsaharienne.

[292]BASSANI, E., Catalogue de l'exposition Arts of Africa, Grimaldi Forum, 2005, p 26.

débattue dans les milieux scientifiques européens, notamment chez les anthropologues. Léo Frobenius, ainsi que Michel Leiris, ont ainsi tenté de prouver que le sentiment esthétique existait bel et bien chez différentes communautés africaines. Ce qui les différenciaient de la conception européenne pouvait être leur conception même de ce que représente l'art au sein des dites communautés. Il faut remarquer que si cette question est posée, et fait l'objet de débats dans la société occidentale, c'est qu'elle avait un rapport direct avec la façon dont étaient perçus les peuples noirs en l'Occident. Selon Franck Willet[293], « *le point de départ doit être la société dans laquelle l'esthétique est fabriqué* ». Hans Himmelheber a, été quant à lui le premier à tenter de définir ce que pourrait être l'esthétique en Afrique. A titre d'exemple, parlant des statues, il affirme que la bouche serait dans la sculpture africaine un des éléments les plus expressifs du visage. Ses études ont été poursuivies, pour tenter d'établir les critères selon lesquels la sculpture est jugée dans sa société d'origine. Ces critères peuvent par exemple faire référence à la finition du travail et, dans le cas des masques, au confort pour celui qui le porte.

Une autre théorie explique l'absence de considération esthétique chez les africains en prouvant un manque de vocabulaire critique. Pour vérifier cette affirmation, Robert Thompson professeur d'histoire de l'art, à l'université de Yale, a mené une enquête auprès de deux cents informateurs Yorubas, afin qu'ils émettent leurs opinions sur de nombreuses sculptures. En enregistrant leurs commentaires, il se rend compte que dix neuf critères revenaient fréquemment, notamment « *jijora* » qui signifie la ressemblance modérée avec le sujet, « *odo* » qui pourrait être traduit par la représentation du sujet dans sa prime jeunesse…

A ce propos, Michel Leiris explique que de nombreux objets utilitaires sont en réalité considérés comme étant des objets d'art même si ces derniers ne comportent aucune décoration ornementale. Il s'agit entre autres d'outils agraires, de récipients, etc. Aussi ajoute t-il que, du fait de la place importante qu'occupe la religion et la magie dans les sociétés africaines, de nombreux objets sont ainsi ornés «*de motifs qui ont un sens magico-religieux mais dans la suite des temps sont souvent devenus simples enjolivements*[294]. » Il ajoute à cela répondant à la même affirmation selon laquelle les africains ne possédaient pas de sentiment esthétique, de nombreux exemples dans différentes sociétés de la présence de ces mots permettant de juger une œuvre d'un point de vue esthétique. Prenant l'exemple des wolofs[295], il pense que :

> « *Certains ethnologues et critiques d'art sont allés, prétendant que les mots « « beauté » » et « « beau » » étaient absents des langues négro africaines. C'est tout le contraire. La vérité est que le négro africain assimile la beauté à la bonté, surtout à l'efficacité. Ainsi le Wolof du Sénégal. Les mots* târ *et* rafet *s'appliquent de préférence aux hommes. S'agissant des œuvres d'art, le wolof emploiera les qualificatifs* dyêka, yèm, mat *que je traduirai par « « qui convient » », « « qui est à la mesure de » », « « qui est parfait » ».*

Il semblerait d'ailleurs que si dans certaines langues africaines, un seul et même mot désigne la beauté et la bonté, il en serait de même, selon l'écrivain Claude Roy, pour le

[293] Auteur de L'art africain. Collection l'univers de l'art Editions Thames et Hudson,1992.

[294]LEIRIS, M., *Miroir de l'Afrique*, Editions Gallimard 1995, p1164

Grec où l'adjectif *Agathos* signifie tout ensemble beau, bon et brave à la guerre. La sensibilité esthétique se retrouve affirmée chez les Dogons pour qui, comme l'explique Marcel Griaule, la beauté d'une femme peut inspirer la fabrication d'un masque. Chez d'autres peuples comme les Fang, l'émotion esthétique peut, selon une étude de Fernand Grebert au Gabon, se manifester verbalement en l'absence d'une terminologie particulière. Hans Himmelheber et P. Vandenhoute, tous deux ethnologues, ont travaillé chez les membres de ces ethnies Baoulé, Dan, Géré et ont réussi à démontrer la présence d'un jugement esthétique auprès de ces ethnies. Ils constatent d'ailleurs que la place qu'occupe le sculpteur au sein de ces groupes est très importante. On a par la suite réussi, grâce notamment à William Fagg, à réaliser que parmi de nombreuses sculptures que possède le British Muséum de Londres, il en existe certaines dont les auteurs ont pu être répertoriés. Cela prouve tout simplement que de l'artisanat traditionnel africain certains ont pu, à travers leur style, se démarquer des autres et à se faire un nom. C'était le cas notamment du sculpteur nigérian Adugbologe et de son fils Ayo qui signaient leurs œuvres d'un triangle et d'une croix.

Ainsi, ce qui différenciait un sculpteur d'un autre était subtil à remarquer, car le poids des traditions empêchait une certaine autonomie dans la réalisation de certaines œuvres, surtout si ces dernières avaient une portée religieuse, comme c'était le cas pour la plupart des œuvres.

Selon Michel Leiris, « *certains indices suffisamment nombreux et variés témoignent de la capacité que les noirs de l'Afrique ont d'apprécier la beauté pour qu'on puisse parler d'art à propos de leurs productions plastiques sans que ce soit ipso facto une perspective étrangère à la leur* ». Ajoutons que selon Georg Schweinfurth[296], c'est justement chez les peuples les plus isolés, ceux-là même qui s'adonnaient encore à des pratiques anthropophages que « *l'instinct artistique et la joie de produire des œuvres concourant à l'embellissement et à l'aménagement de la vie étaient restés le plus intacts* ». Ce qu'il faut comprendre pour pouvoir appréhender cette approche esthétique, c'est que l'art africain dans sa conception doit être vu d'une autre manière, c'est à dire, non plus selon les seuls critères de l'art occidental. On ne peut pas apposer exclusivement sur une autre culture des critères qui ne sont pas les siens. EN outre, ne pas considérer cette dimension esthétique reviendrait à nier celle de l'Occident jusqu'au moyen âge, car l'art y avait une fonction la fonction de relier l'homme au(x) dieu(x), ou alors, celle d'être le miroir du prestige d'un roi. Frank Willet dans son ouvrage L'art Africain précise d'ailleurs qu' « *à une époque, tout art européen avait une fonction sociale : instruction du fidèle, édification du dévot, ou glorification du noble*.[297] »

Ainsi ces études sur la sculpture antique africaine se révèlent particulièrement complexes aussi bien au plan esthétique qu'ethnologique. Chaque objet doit être étudié en tenant compte de son environnement, car il fait partie d'un ensemble « *d'expressions qui se complètent et se répondent* »[298]. Il devient donc plus difficile d'étudier ces œuvres hors de leur contexte. On comprend alors la relation très étroite que cet art entretien avec l'ethnographie. En effet, les ethnographes sont les premiers à s'être intéressé aux objets africains et à leur avoir donné une dimension autre que celle de matériaux de cultures primitives. Néanmoins, ils ne trouvèrent pas, en ces objets, la dimension originale des

[296]SCHWEINFURTH, G., Au coeur de l'Afrique, 1868-1871 voyages et découvertes dans les régions inexplorées de l'Afrique centrale, Hachette, 1875

[297]WILLET. F., *L'art Africain*, Editions Thames et Hudson, collection l'univers de l'art, 1974 p164.

[298]DUBOIS, C., « L'Afrique sub-saharienne : écrire l'histoire ». Historiens et géographes (Neuilly-sur-Seine), 07/1999, 367, p 116, pp.73-295

créations africaines que lui trouvèrent, dans les années 1910, les artistes avant-gardistes européens. En effet, ces œuvres d'art représentèrent pour eux, une sorte de « génie sculptural[299] » sur des œuvres pourtant considérées aujourd'hui comme étant de qualité médiocre. En effet, ils se penchèrent longuement sur un masque africain et sa dimension esthétique. On pourrait ainsi au préalable se demander, ce que représente le masque africain d'abord en Afrique, puis ce qu'il représenta pour ces artistes et à cette époque.

2.1.2 La diversité des arts africains : typologie

Bien que la sculpture soit une des formes artistiques les plus connues, il faut noter que les arts africains s'expriment de nombreuses façons. Les moyens d'expression artistiques sur le continent africain attestent de la diversité culturelle qui subsiste aujourd'hui. Les différentes sociétés trouvèrent, au fil des siècles, différents moyens de s'exprimer ou de représenter leur cosmogonie, leur structure hiérarchique, etc. Certaines formes artistiques sont plus connues que d'autres en matière d'art africain. Nous pensons notamment à la sculpture qui, pendant de nombreuses années, a été une des expressions les plus étudiées en ce qui concerne l'art de ce continent. Elle fut reconnue en Europe grâce aux cubistes qui, selon Louis Perrois, « *ont contribué à sensibiliser l'Occident à propos d'expressions artistiques ignorées, ils n'ont pas pour autant essayé de définir la nature réelle de ces œuvres*[300] ».

Louis Perrois en établit une liste qui comprend cinq formes principales d'expression artistique ; les arts du corps, l'art dans la vie quotidienne, l'architecture, la sculpture et la peinture pariétale. De nombreuses sociétés en Afrique ont pratiqué ou pratiquent encore aujourd'hui les arts du corps. Il s'agit principalement de scarifications, de mutilations, de tatouages, de peintures, etc. Ces signes distinctifs inscrits sur les corps, de façon durable ou non, sont généralement des codes permettant de différencier par exemple les membres de la communauté, en fonction de leur statut (initiés, non initiés), etc. Louis Perrois explique par exemple que chez les Igbo du Nigeria, les coiffures des femmes sont distinctives et dépendent de leur statut matrimonial. De nombreux objets « usuels » ont des éléments qui peuvent être enjoliveurs ou alors avoir une signification. Ainsi, en Afrique occidentale, la poterie est exercée par la femme du forgeron. S'il est important de parler du masque africain et de sa dimension mystique, c'est parce qu'ils intriguèrent beaucoup les artistes occidentaux et les principaux mouvements artistiques du début du XXe siècle. L'architecture est, selon Louis Perrois[301], surtout connue à travers des vestiges retrouvés en Afrique australe, notamment sur les sites de Koumbi Saleh au Soudan, mais aussi au Zimbabwe et près du Lac Tanganyika. Ces formes d'art sont bien moins connues que les masques et la peinture pariétale mais attestent l'existence de diverses formes d'expressions artistiques et du sentiment esthétique que l'on a longtemps refusé de reconnaître l'homme africain. Cette diversité permet également de comprendre certaines influences dans l'art contemporain africain.

Jean Laude explique, à propos du masque africain, qu'il existait en Afrique bien avant l'ère chrétienne. De nos jours, de nombreuses sociétés associent leurs rites à l'apparition d'un masque lors des cérémonies. Il s'agit en général de rites agraires, funéraires ou encore initiatiques. Selon Jean Laude, ces pratiques apparaissent généralement lorsque « *les peuples*

[299]DUBOIS, C., Op.cit., p114

[300] PERROIS, L., Afrique noire Arts- Un foisonnement artistique, in Encyclopédia Universalis, http://www.universalis-edu.com.proxy.unice.fr/encyclopedie/afrique-noire-arts-un-foisonnement-artistique/

[301] PERROIS, L., Afrique noire Arts- Un foisonnement artistique, Op.cit.

dont l'activité est principalement agricole deviennent sédentaires[302]. » Il semblerait que les peuples nomades n'aient pas développé cette culture du masque, du moins dans la fabrication. Les masques africains sont bien évidemment très différents d'une ethnie à l'autre, d'un point de vue esthétique, mais aussi du point de vue de leur fonction mystique, de leur fabrication et de la façon dont ils sont utilisés. Généralement, les masques sont associés à de la musique ou à des incantations, des danses, des chants. La fonction principale du masque serait de « *réaffirmer à intervalles réguliers, la vérité et la présence des mythes dans la vie quotidienne*[303] ». Ils sont également entourés de beaucoup de mystère. Dans certaines ethnies, le nom du sculpteur du masque peut être gardé secret jusqu'à sa mort, car il est inconcevable de reconnaître, pour ces dernières, l'intervention de l'homme dans la fabrication du masque. Les masques représentent souvent des animaux, d'ailleurs importants dans la cosmogonie de l'ethnie qui possède le masque. Les masques peuvent être abstraits ou figuratifs. Ils peuvent être idéalisés ou être satiriques. Des styles sont plus particuliers que d'autres et on remarque une certaine insistance sur des traits du visage en fonction de l'ethnie qui le fabrique. Chez les Fang par exemple, les masques servaient pendant les cérémonies d'initiation, mais aussi pendant les rituels de détection des sorciers.

Selon André Malraux « *le masque africain n'est pas la fixation d'une expression humaine, c'est une apparition…Le sculpteur n'y géométrise pas un fantôme qu'il ignore, il suscite celui-ci par sa géométrie, son masque agit moins dans la mesure où il ressemble à l'homme que dans celle où il ne lui ressemble pas ; les masques animaux ne sont pas des animaux : le masque antilope n'est pas une antilope mais l'esprit-antilope, et c'est son style qui le fait esprit.* » Cette définition montre assez bien ce que représente le masque d'un point de vue rituel. De plus, le masque protège celui qui le porte. Sa dimension mystique atteint le danseur qui dans une sorte de transe exprimerait les volontés du masque. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'il est souvent lié à la musique, au rythme. Le masque relie deux mondes ; celui des dieux, des génies ou des ancêtres, à celui des hommes. Sa fonction est donc de manifester la dimension transcendante du monde. Le masque africain suggère, en définitive, une globalité du monde dans ses diversités humaines et transcendantes.

De ce fait, l'œuvre arrachée à son contexte perd toute sa valeur mystique. Pourtant si ces œuvres ont très tôt intéressé les européens, ce fut grâce à cette dimension mystique que portait le masque de manière générale. Kenneth Murray fit d'ailleurs, fort justement, remarquer que « *les masques sont faits pour être vus en mouvement* ». Il faut noter que le masque à proprement parler, peut être l'élément le moins significatif de l'ensemble porté lors d'une cérémonie. Par ailleurs, il a également été constaté que des masques apparemment semblables pouvaient avoir des usages différents. Selon Pieter Vandenhoute, certains masques confectionnés par les Dan, les Ngéré, et les Wobé, présentent « *des différences hiérarchiques et fonctionnelles qui ne correspondent pas à des différences visibles extérieures* ». Pour eux, le masque est un moyen de communication avec le dieu *Zlan* mais les vrais esprits sont les esprits des ancêtres invoqués. Dans certaines sociétés, les masques ont ainsi une position hiérarchique qui peut évoluer, s'ils sont assez beaux pour être les intermédiaires entre les hommes et les ancêtres, ou rétrograder s'ils sont endommagés ou supplantés par un masque plus beau. Cela explique d'ailleurs que le marché de l'art africain du début du XXe siècle en Occident fut inondé d'œuvres de piètre qualité, car ce sont ces œuvres qui ne plaisaient plus vraiment « aux ancêtres » qui se retrouvaient sur le marché de l'art comme nous le verrons

[302]LAUDE, J., *Les arts de l'Afrique* noire, Editions Chêne 1990.

[303]Ibid

plus tard. Paradoxalement, ces œuvres ont très tôt rempli les cabinets de curiosité. En effet, dès le XVe siècle, les objets culturels africains, notamment les masques étaient appréciés des cours européennes. Un grand engouement pour les pièces africaines se développe ainsi, peu à peu, d'abord à travers les cabinets de curiosité, ensuite chez les ethnologues avant d'atteindre les artistes.

2.2 Les arts de l'Afrique noire : classification ethnique

Nous comprenons que l'art du continent africain est très diversifié. L'objectif n'est pas ici d'en faire une liste exhaustive, mais de s'intéresser aux formes artistiques de quelques zones géographiques afin de pouvoir attester l'existence d'une vraie réflexion esthétique autour des œuvres au sein de l'Afrique subsaharienne. Jean Kennedy, citée par Bogumil jewsiewicki nous explique par exemple que « « *si le terme spécifique pour désigner l'art comme catégorie manque dans la plupart des langues africaines, c'est selon elle, parce que l'art et le souci esthétique sont à tel point omniprésents dans la vie sociale et dans les préoccupations individuelles qu'il n'est pas nécessaire de désigner sous un nom spécifique. Elle pense que chaque artiste créé une relation avec « sa propre esthétique*[304] » ».

Ainsi, l'existence d'une autre manière d'aborder l'art - qui n'est pas purement figurative - a permis de faire connaître de nombreuses formes esthétiques d'origine africaines à l'Occident. On en donne souvent la paternité au mouvement cubiste durant le début du XXe siècle. Notre objectif est de montrer de manière itérative, comment les différentes formes artistiques africaines et occidentales ont, à terme, façonné l'artiste africain contemporain. Nous entendons par là, leur manière de voir et de vivre leur art. L'art traditionnel africain étant assez éloigné des canons esthétiques de l'art occidental classique, son approche et sa perception en sont différentes ; et c'est d'ailleurs ce qui intéresse les cubistes au début du XXe siècle. L'art en Afrique subsaharienne est souvent d'origine religieuse. Il est donc lié au culte et entouré d'une fonction mystique. Les fonctions qui y sont liées sont aussi elles-mêmes entourées de mysticisme. Il s'agit principalement des sculpteurs et de ceux qui travaillent le métal, les forgerons. Il arrive également qu'il ait un aspect fonctionnel ou qu'il soit au service de la cour d'un roi. Selon Jacqueline Fry (citée par Louis Perrois), ce qui caractérise l'art traditionnel de l'Afrique subsaharienne, ce sont la multidisciplinarité, l'importance de l'installation et de la performance, l'exploitation soutenue des matériaux les plus divers, la pratique du collage et du montage, la prééminence du signe, l'union du littéral et du métaphorique, l'exercice d'une esthétique communautaire, les visées critiques, etc.[305] Fry fait un parallèle avec les arts « *actuel* » des pays occidentaux et pense que les approches sont aujourd'hui similaires. Comme pour de nombreuses œuvres contemporaines, le contexte dans lequel évolue l'œuvre est très souvent - et de façon intrinsèque - lié à l'œuvre elle-même. Il s'agit de pièces qu'il faut appréhender dans leur globalité afin d'en extraire l'essence. Autrement dit, les objets ne sont pas nus, ils sont un ensemble que l'on devrait saisir dans un contexte particulier. Une statue correspond à un lieu, un masque à une cérémonie, etc.

Louis Perrois estime que, « *Partout en Afrique, comme ailleurs, l'homme a toujours eu le souci de rendre signifiant à la fois son propre corps et les objets familiers qu'il manipule, pour des raisons diverses mais jamais dans un but exclusivement esthétique*[306] ».

---

[304] JEWSIEWICKI, B., « De l'art et de l'esthétique : valeur d'usage, valeur d'échange », Cahiers d'études africaines, 1996, Vol 36 numéro 141.

[305] PERROIS, L., *Pour une anthropologie des arts de l'Afrique noire*, ORSTOM fonds documentaire, 1989.

[306]PERROIS, L., Op. Cit. P 30.

L'art, possède partout une fonction esthétique qui, cependant, sera différente d'une région géographique à l'autre. Le propos n'est donc pas aujourd'hui d'établir une liste des différentes formes d'art, mais surtout d'attester l'existence d'expression diverses qui, par la suite, entraineront des évolutions et des réflexions dans l'art actuel. Nous sommes conscients qu'aujourd'hui de nombreux débats invalident les premières théories ethnographiques du début du XXe siècle qui traitaient les peuples africains, en les classifiant d'après un postulat qui était le suivant : « une race — une langue — une religion — un art »[307]. Notre objectif étant d'attester l'existence d'un sentiment esthétique chez les peuples d'Afrique subsaharienne, nous avons fait le choix de garder la classification ethnique pour soutenir notre thèse.

2.2.1 Les arts des anciennes civilisations du Sahel (Les peuples du Mandé)

D'un point de vue géographique, le mot Sahel qui vient de l'arabe signifie rivage, côte. Selon François Bost, agrégé de géographie, maître de conférences à l'université Paris-X-Nanterre, le Sahel aurait la caractéristique d'être « fondamentalement marqué par la faiblesse et la discontinuité de son peuplement». Le Sahel serait limité à l'Ouest par le Sénégal, notamment jusqu'à sa partie centrale du pays c'est-à-dire la zone du Bassin arachidier. « *Au centre, le second foyer est encadré à l'ouest par un axe reliant les villes de Bamako, Ségou et Mopti (Mali) et, à l'est, celles de Ouahigouya et Kaya (Burkina Faso). Le troisième foyer s'étend au Niger selon un axe ouest-est le long des villes de Birni-Kkoni, Maradi et Zinder. Entre ces foyers s'intercalent des zones de très faible peuplement, ainsi que deux grands vides démographiques (Sénégal oriental-delta intérieur du Niger ; est du Niger-lac Tchad)*[308] ». Cette zone géographique regorge d'ethnies différentes qui ont eu, au fil des siècles, différents moyens de s'exprimer d'un point de vue artistique.

2.2.1.1 Les Tellem

Selon Jacques Kerchache, les Tellem sont les prédécesseurs des Dogons du Mali dans les falaises de Bandiagara. Ils s'y seraient installés entre le XIe et le XIIIe siècle. D'après « *la tradition Dogon, ils constituaient une branche des Kurumba, de la province du Yatenga et les Tellem eux-mêmes auraient chassé de « « petits hommes à peau rougeâtre » » appelés les Adoumboulou par les Dogon hypothétiques ancêtres des Pygmées actuels* [309] ». Leur art se caractérise principalement par des objets de culte funéraire et également un art textile. Des statues ont été retrouvées et sont caractérisées par leurs formes longilignes qui selon les Dogons expriment un appel aux dieux. Cela peut exprimer pour certains auteurs, une imploration pour obtenir de la pluie, ou pour la rémission des fautes commises. Les Tellem ont laissé de nombreuses œuvres qui étaient des objets de culte, des objets funéraires. On a retrouvé des œuvres datant des Ier et IIe siècle. Le peuple Tellem a aujourd'hui disparu mais son art présente beaucoup de similitudes avec l'art Dogon, en particulier les formes longilignes qui font appel aux divinités du ciel.

2.2.1.2 Les Dogons

Très connus des anthropologues, notamment grâce à l'expédition Dakar-Djibouti dirigée par Marcel Griaule en 1931 et 1932, les Dogons sont localisés dans le Sud du Mali,

[307] COLLEYN, J.P., « Images, signes, fétiches. À propos de l'art bamana (Mali) », *Cahiers d'études africaines* 3/2009, numéro 195, pp 733-746.

[308] BOST. F., Sahel. In Encyclopedia Universalis, http://www.universalis-edu.com.proxy.unice.fr/encyclopedie/sahel/.

[309] KECHACHE, J., PAUDRAT, J-L., STEPHAN, L., *L'art africain*, Citadelles, 1984-2008, p 482.

autour de la boucle du fleuve Niger. Ils se seraient installés sur ce territoire autour du XVe siècle ; plus précisément autour des falaises de Bandiagara où ils vivent jusqu'à nos jours. Ayant d'abord été chasseurs, ils sont aussi cultivateurs et leurs rites sont étroitement liés de ce fait à l'agriculture.

Comme nous l'avons affirmé, les Dogons ont repris le même style que leurs prédécesseurs les Tellem, en ce qui concerne la statuaire *mystique* ; il s'agit de statues aux formes longilignes, aux allures hermaphrodites, les bras levés avec une sorte d'interpellation de l'au-delà. Jusqu'aux objets usuels tels les bancs, on ressent cette présence du mystique avec les effigies des dieux. Des figures féminines renvoient au culte de la fécondité ; elles incarnent « la première ancêtre morte en couche[310] ». Les divinités obtiennent des offrandes et des sacrifices de la part des femmes qui attendent des enfants. Les statuettes ont ainsi, parfois, des fonctions d'intermédiaires entre l'homme et les divinités auxquelles il s'adresse. Du point de vue esthétique, le style Dogon a beaucoup évolué bien que la valeur religieuse de la cosmogonie soit restée la même. Il arrive que du point de vue de la facture formelle, du style plastique, l'on compare ces statues au courant cubiste: « *tête ovoïde, épaules carrées, membres effilés, seins pointus, avant-bras et cuisses en parallèles, coiffure stylisée aux trois ou quatre lignes incisées, nombres qui signifient respectivement l'homme et la femme*[311]. » Les nombreuses statues attestent d'une cosmogonie complexe. Selon Jacques Kerchache, « *la mythologie Dogon est si complexe qu'un griot a besoin d'une semaine pour la réciter en son entier*[312] ».

2.2.2 Les (autres) ethnies du delta du Niger

L'expression artistique des habitants du pays Mandé est en étroite corrélation avec le politique, le religieux et le mystique. Contrairement aux habitants du Nigeria, les peuples de cette zone géographique sont beaucoup plus disséminés ; les zones sont beaucoup moins peuplées au kilomètre carré. Il s'agit principalement des Dogon et des Bambara du Mali, des Sénoufo du nord de la Côte d'Ivoire. L'art de cette zone géographique est essentiellement fondé sur la figuration des événements mythiques qui constituent leur cosmogonie.

D'origine Mandé, le peuple Bambara serait l'un des groupes les plus étudiés en Afrique de l'Ouest. Dès le IXe siècle, des textes arabes parlent déjà de la prospérité de leurs villes, notamment *Djenné* et *Tombouctou*. Ayant une cosmologie assez complexe, plusieurs cérémonies sont accompagnées de la sortie de ses masques. Ces derniers ne sont visibles que lors des dites cérémonies. Ainsi la fonction de ces masques est essentiellement rituelle avec des qualités esthétiques variables. Leur art est principalement connu grâce aux « *sculptures en bois des nombreuses antilopes que les hommes rencontrent dans la savane*[313] ». Ces antilopes masques *tyiwara* sont liées aux cérémonies agraires, car comme nous l'avons vu, les bambaras sont généralement des cultivateurs (ce sont également de très bons chasseurs). Les bambaras, qui dominèrent l'empire du Mali pendant plusieurs siècles sont connus pour la pureté des lignes et pour le style de leurs pièces artistiques. Au-delà des antilopes *tyiwara* on leur connaît également des statuettes d'ancêtres, de jumeaux, des poupées et surtout des masques correspondant aux six sociétés initiatiques qui représentent leur peuple. Des terres

[310]KECHACHE, J., PAUDRAT, J-L., STEPHAN, L., *L'art africain*, Editions Mazenod 1988.

[311] KECHACHE, J., PAUDRAT, J-L., STEPHAN, L., *L'art africain*, Editions Mazenod 1988.

[312] KECHACHE, J., PAUDRAT, J-L., STEPHAN, L., *L'art africain*, Citadelles, 1984-2008, p 483.

[313]DELANGE, J., *Arts et peuples de l'Afrique noire : Introduction à une analyse des créations plastiques*, Gallimard, 2006, p 29.

cuites ont été découvertes en 1940 et prouvèrent d'une part l'existence de royaumes antérieurs à celui des bambaras et, d'autre part, leur ancienneté. Selon Jacques Kerchache, ces œuvres, grâce aux tests de thermoluminescence ont été datées à l'an mille environ[314]. Ces terres cuites, seraient toujours selon l'auteur, « *la preuve d'une longue tradition sculpturale ; les premières figures en bois dateraient du XIVe siècle*[315] ». Des masques apparaissent lors de cérémonies rituelles comme celles de l'initiation qui se pratique par sociétés, c'est à dire d'associations qui seront différentes selon les villages. Ces dernières accueillent, selon les villages, des hommes et - ou des femmes. A cette occasion, les masques rituels apparaissent.

Les Soninkés aussi connus sous le nom de Sarakholés ont également laissé quelques traces de leurs productions artistiques, malgré une islamisation forte qui les obligea à renoncer à la production d'œuvres sculptées. Leur expression artistique fut très portée vers la sculpture de pièces représentant des divinités. Selon Alain Michel Boyer, « *la caractéristique de l'art soninké est autant stylistique que sociale, en raison de la célébration du statut des personnes représentées qui se manifeste par certains signes (position arquée ou ondulée du corps, scarifications temporales, armes) qui exalte des guerriers*[316] ». L'intérêt de l'art des Soninkés réside dans le fait qu'il soit d'avant l'islamisation. Pour Jacqueline Delange, les qualités esthétiques du peuple Mandé se retrouvent également sur de nombreux objets d'utilisation quotidienne notamment les serrures, les marionnettes[317] mais également des portes.

2.2.3 Les habitants du Burkina Faso

Autour des Mossi, une des ethnies majoritaires du Burkina Faso, vivent de nombreux autres groupes ethniques qui s'apparentent et dont les formes culturelles sont à peu près similaires. Il s'agit notamment des Lobi, des Bobo, etc. Jacqueline Delange nous explique à propos des Bobo, que « *comme tous les Burkinabés, ces cultivateurs sont associés intimement à la vie de la nature... Ils vouent un culte aux divinités qui président au destin de la terre, du ciel, de l'eau, de la brousse...*[318] ». L'art des habitants du Burkina Faso, bien que découvert assez tard par les Occidentaux, regorge de supports sur lesquels il s'est exprimé. En effet, du fait de leur vision cosmogonique, on retrouve l'expression artistique dans de nombreux objets ; notamment sur des petits tabourets qui servent pour le *dyoro*[319], on retrouve également cette expression sur des bijoux ou des statues qui ont plusieurs fonctions, comme celles de garder la vertu des épouses, punir les voleurs, lutter contre les maladies ou encore protéger les récoltes[320].

Les Bobo quant à eux et contrairement aux Lobi, sculptent des masques. Ils sont cultivateurs, pêcheurs et chasseurs. On les retrouve principalement dans le Nord de la région de Bobo-Dioulasso au Burkina Faso. Les masques sont portés lors de cérémonies de type funéraires ou lors des rites d'initiation. Les Bwa, autre ethnie qui a d'abord été considérée comme faisant partie du groupe des Bobo, se distingue par son art des masques. En effet, ces derniers sont décorés de façon subtile avec des codes et des couleurs particulières. Ces derniers ont tous une valeur symbolique ; ainsi, en prenant l'exemple du masque *nwantantay*,

[314]KECHACHE, J., PAUDRAT, J-L., STEPHAN, L., *L'art africain*, Editions Mazenod, 2008.

[315]Ibid.

[316]BOYER, M., Op.cit., p 65.

[317]DELANGE, J., Op.cit. p 36.

[318]DELANGE, J., Op.cit. p 40.

[319]Cérémonie initiatique d'origine Lobi, qui rassemble les hommes et les femmes durant leur septième année.

[320] DELANGE, J., Op.cit. p 41.

on note selon Alain Michel Boyer que les différents ornements ont, comme nous l'avons déjà constaté, une valeur symbolique ; « *les triangles noirs alignés sur plusieurs rangées sont les marques de l'antilope coba ; les carrés noirs : des références aux peaux de chèvre portées par les anciens du village ; les carrés blancs représentent les peaux de chèvres claires portées par les initiés*[321] ». L'art Mossi serait déterminé par son caractère métissé. En effet, les Mossi, ont occupé une zone géographique au sein de laquelle diverses ethnies cohabitaient. Cette cohabitation a engendré des influences évidentes sur la réalisation de leurs masques. Boyer nous explique ainsi en parlant d'un masque nommé *wan balinga* (femme peule) que des éléments qui constituent ce masque sont directement empruntés de la culture peule. En effet, le danseur qui porte ce masque, « *arbore d'énormes boucles d'oreille dorées, comme les atours des femmes peules*[322] ». Les masques représentent, de façon assez subtile, l'existence d'une cosmogonie liée à l'invisible et aux différents mythes qui la constitue. L'art Mossi s'exprime également à travers des statuettes dont chaque partie du corps est représentée de façon plus ou moins symbolique.

2.2.4 Les civilisations forestières de l'Atlantique

Les populations vivant le long de la côte forestière atlantique (Guinée, Sierra Leone, Liberia, Côte d'Ivoire) sont composées de groupes ethniques dont la majorité sont composés de chefferies.

Sur le littoral guinéen, les Bijogo, peuple resté encore assez authentique malgré des contacts avec les portugais depuis le XVIe siècle, sont connus pour leur architecture, leur sculpture, leurs parures et leur peinture. Peuple vivant dans l'archipel des Bijago en Guinée-Bissau, les Bijago s'expriment à travers des sculptures de taille variable et utilisent les couleurs noire, blanche et ocre pour rehausser ces dernières. Les habitats sont également décorés de manière subtile mais c'est, d'après Jacqueline Delange, « *dans la représentation du bœuf sauvage, symbole de force et de beauté, que la sculpture bijogo s'épanouit avec le plus de bonheur*[323] ». Parmi les ethnies forestières de l'Atlantique, l'on retrouve également, les Baga, originaires de Haute Guinée, qui possèderaient selon Louis Perrois, « *une confrérie initiatique, détentrice des masques et des statuettes*[324] ». La statue *Nimba*, très connue, serait une représentation de la fertilité, de la terre et des femmes. Ce buste en bois, image de la fécondité, est célébré lors de rites initiatiques ou avant les récoltes. Il s'agit, selon l'explication de Boyer, « *d'une cloche à quatre reposoirs qui représente une femme géante à quatre pieds, symbolisant la fécondité des jeunes épouses et la fertilité des champs*[325] ». Les *Baga* sont également de très bons artisans ; vanniers, tisserands, potiers et forgerons. Il faut noter que parmi leurs rites, de nombreux ont été empruntés d'ethnies voisines telles les *Nalu* ou les *Landuman*. Chez les *Kissi* et les *Mende* qui vivent entre la Guinée, la Sierra Léone et le Libéria, l'on a retrouvé des sculptures de pierre ; chose assez rare en Afrique de l'Ouest. Le mystère reste entier car il semblerait que ces statuettes ne soient pas l'œuvre des habitants actuels de la région. Selon Delange, ces figures représentent pour les *Kissi*, des figures de leurs morts qui sont conservés dans des autels. Quant aux Mende, il s'agit selon eux, de créatures surnaturelles qui protègent les récoltes de riz et les rendent abondantes. Peuples ayant sans doute souffert des affres des différentes invasions ; notamment durant l'esclavage,

[321]BOYER, M., Op.cit., p 249.
[322] BOYER, M., Op.cit., p 358.
[323] DELANGE, J., Op.cit. p 51.
[324]PERROIS, L., Op.cit., p 33.
[325] BOYER, M., Op.cit. p 262.

les *Mende* ont néanmoins réussi à conserver certains de leurs masques d'initiation notamment celui de Bundu qui est ; chose rare en Afrique, porté par des femmes. Il apparaît lors de la sortie de l'initiation des jeunes filles excisées et serait la représentation des esprits aquatiques dangereux. C'est d'ailleurs pour cela qu'il est sculpté loin du village, dans la brousse, par les hommes. Ce masque suggère des esprits propices à la fécondité et préparerait les jeunes filles aux responsabilités diverses de la vie adulte. De forme arrondie, le masque *Bundu* est également porté par d'autres ethnies que sont les *Vaï*, les *Temné*, et les *Sherbro*. Jacqueline Delange, à propos de l'art des *Mende* affirme : « *Dans les statuettes et les instruments sculptés appartenant au* Bundu, *on retrouve les caractères plastiques qui font l'originalité du masque-heaume : la coiffure en cimier et le cou spiralé, image amplifiée des plis sensibles de la chair qui attirent l'œil des Mende et témoignent de la beauté de leurs femmes dont la renommée n'est pas usurpée*[326] ».

2.2.4.1 Les Dan ou Yacouba

Cette ethnie Libero-Ivoirienne possède de nombreux masques qui ne sont pas des représentations de leurs divinités mais représentent eux-même, les génies de la brousse. Ils participent à la vie des humains et sortent lors des nombreux événements marquant la vie quotidienne. Il s'agit des fêtes ou des funérailles. Ces masques sont généralement faciaux, en bois et en fibres et sont portés par de jeunes gens ou des personnes d'âge mûr, en fonction du type de cérémonie. Les masques portés par les jeunes tels que le *kagle*, sont destinés à animer des fêtes alors que ceux portés par les plus âgés sont selon Boyer, « *des masques-juges qui assurent des fonctions de maintien de l'ordre réglant des litiges, intervenant lors de « « palabres » », ou qui luttent contre les jeteurs de sorts*[327] ».

2.2.4.2 Les Gouro

Peuple d'agriculteurs, les *Gouro* sont une ethnie appartenant au groupe *Mande*. Originaires du centre Ouest de la Côte d'Ivoire, les Gouros appartiennent au même groupe linguistique que les *Dan* et vivent sur les rives du Bandama. Venant du nord, les Gouro seraient présents sur leur territoire depuis le XVIe siècle. Les Gouro ou Golo se nomment eux même Kwéni. Le nom de *Gouro* leur a été donné par les *Akan* ; plus précisément les Baoulé de Côte d'Ivoire. Cette région abrite, comme chez la plupart des civilisations forestières de l'Atlantique, de nombreux masques rituels qui sont généralement en bois et en fibres. Ornés de motifs humains ou zoomorphes, leur fonction principale est de constituer un lien entre les hommes et les divinités, même s'il arrive (comme chez les *Dan*) que le masque ait une fonction de divertissement. Chez les Mande, les statuettes aux formes longilignes répondent à des exigences esthétiques qui ont des fins mystiques. En effet, ces dernières sont également le lien entre le peuple et les divinités. Elles peuvent par exemple servir d'intermédiaire lors d'une prière pour obtenir la pluie. Les *Gouro* sont très connus pour les nombreux masques dont ils disposent. Ceux-ci ont d'ailleurs été très tôt remarqués par les européens, du fait de leur finesse et de leurs formes pures, ils sont souvent polychromes et portés par des hommes.

2.2.4.3 Les Akan

Peuple de l'or, les *Akan*, occupent les régions forestières de la moitié Sud du Ghana et débordent sur le Sud-Est de la Côte d'Ivoire. Ils constituent un groupe qui est composé de

[326]DELANGE, J., Op. cit., p 72.

[327]BOYER, M., Op.cit., p 332.

différentes ethnies telles que les *Ashanti*, les *Baoulé*[328], les *Attié*, les *Agni*, etc. Aussi nommée la Côte d'or, par les Portugais qui arrivèrent dans cette région au XVe siècle la région où est installé le peuple *Akan* regorgeait de ce métal précieux, ce qui se fit beaucoup ressentir dans leur art. Les *Akan* ne connaissent pas les masques (mis à part les *Baoulé*) et ne pratiquent ni l'excision, ni la circoncision. Le peuple *Akan* est très connu pour la réalisation de ses bijoux. Cette fabrication très ancienne a permis de réaliser des parures pour les chefs religieux et pour les chefs des différents royaumes qui étaient généralement assez indépendants. Bien que l'art des *Akan* ne soit pas exclusivement destiné à la fabrication des bijoux, la finesse des pièces réalisées, témoigne d'une véritable dextérité de la part des bijoutiers. A cet effet, Alain Michel Boyer nous explique en ce qui concerne les Ashanti, que ces derniers ont « *frappé les voyageurs européens par la profusion d'ornements qu'ils arboraient*[329] ». Il ajoute que « *le premier envoyé britannique reçu à la cour de Kumasi, en 1817, transmit en Europe l'image d'un pays où l'or coulait dans les rivières...Selon la légende, le fondateur du royaume, Osei Tutu, reçut du ciel, un siège d'or garant de sa puissance, reposoir des esprits des ancêtres*[330] ». Cet art se matérialise sur des pendentifs et d'autres supports matériels de culte privé. Les pendentifs représentent des animaux (scorpions, béliers, poissons, etc.).

Au-delà de cet art des bijoux, les Akans pratiquent également l'ornement sur les poteries qui sont partie intégrante des arts funéraires. En effet, il s'agit là, de supports privés. L'art de la céramique était manifestement très répandu dans les civilisations *Akan*. Aussi, l'art des peuples *Akan* est-il reconnu dans la sculpture des poupées *Akua Ba* et des masques. Ces dernières, sensées favoriser la fécondité, sont portés comme un talisman au dos des femmes enceintes. Cette statuette, aujourd'hui très connue est caractérisée par une tête en forme de disque avec, sur son visage, des sourcils proéminents qui viennent à la rencontre de la cloison nasale. Des scarifications sont marquées sous les yeux et seraient, selon Kate Ezra, « *médicinales et protègent des convulsions*[331] ». Le reste du corps est moins précis mais toujours selon Kate Ezra, « *les bras, stylisés sont figurés par des cylindres effilés, qui partent de la partie supérieure du torse*[332] ». Pour Kerchache, les Akan avaient, dès le XIe siècle, maîtrisé l'art de la fonte. Il ajoute qu'il y aurait eu, en 1500, deux écoles artistiques ; « *la plus ancienne... se trouvait au nord de la région du Bong ; elle utilisait des modèles islamiques pour la décoration qui n'était pas incisée mais obtenue dans la cire même*[333]". La seconde école "*se trouvait dans la région côtière et fut sous l'influence européenne, très inventive et prolifique*[334] ».

---

[328] Il faut noter que l'appartenance des Baoulé au groupe Akan est contestée. En effet, selon Timothy F. Garrad, dans l'ouvrage "Arts de la Côte d'Ivoire : Textes, paru suite à l'exposition "*Arts de la Côte d'Ivoire" du musée Barbier-Mueller en 1993, les baoulé, auraient (selon leur mythe d'origine) émigré du pays asante au Ghana et seraient arrivés sous la conduite de la reine Pokou, sur leur aire d'habitation actuelle. (P292.) Il ajoute que d'un point de vue linguistique, "les Baoulés ne seraient que de façon assez lointaine, apparentés aux Akans. En effet, "les langues de ces deux groupes dérivent d'une lointaine souche commune, mais elles ont divergé depuis au moins un millier d'années. Le baoulé est beaucoup plus proche de la langue des Anyi qui s'est développé séparément pendant deux ou trois siècles. Considérer l'histoire de l'art et les structures sociales des Baoulé à la lumière d'une prétendue origine akan serait totalement erroné. Sans conteste, les Akan et les Anyi ont grandement influencé les Baoulé au cours des derniers siècles mais ceux-ci ont manifestement aussi entretenu des rapports culturels étroits avec les Sénoufo, les Gouro, les Mwan et d'autres groupes"* (P 295).

[329]BOYER, M., Op.cit., p 116.

[330]Ibid.

[331]EZRA, K., *Les grandes époques de l'art, Arts primitifs par les conservateurs du Metropolitan Museum of Art*, Gründ, 1989, p 81.

[332]Ibid.

[333]KECHACHE, J., PAUDRAT, J-L., STEPHAN, L., L'art africain, Editions Mazenod 1988, p 508.

[334]Ibid.

2.2.4.4 Les Ashanti

Le peuple Ashanti est localisé dans le centre du Ghana, il était organisé en fédération et avait comme capitale, la ville de Kumasi. Comme les autres Akan, ils possèdent une divinité suprême ; *Nyamien* mais aussi de nombreuses autres divinités. Ces dernières ont la fonction, de concert avec les ancêtres et les astres, de protéger le roi qui lui, est sacré et porte de nombreux symboles de son haut rang. La reine mère ainsi que certains membres du lignage royal, participent à la vie du royaume. Parmi les symboles royaux, bijoux, insignes, vêtements et sièges sont caractéristiques du rang occupé par les membres de la famille royale.

Marie Louise Bastin, qui cite Rattray nous explique ainsi que « *Le siège du roi est recouvert d'or*[335] ». Ce dernier avait - et a toujours -, une fonction très importante dans la vie du royaume ; il contenait « *l'esprit de la nation*[336] » et devait donc être soigneusement gardé. Le trône de la reine mère était également très travaillé. Il était constitué dans un bois spécial et était orné avec de l'argent. Il existait enfin, des sièges en bois qui, selon leur dimension, donnaient des indications sur la position sociale de leur propriétaire. La place des métaux précieux était également essentielle au sein du peuple Akan. L'or y était abondant. Bien que ce métal fût réservé aux personnes de haut rang, les forgerons avaient le droit d'en porter. Cet art de l'or se matérialisait par la confection de bijoux et de talismans qui étaient destinés à éloigner les mauvais esprits. Encore aujourd'hui, ces pièces sont très représentées durant les grandes cérémonies Ashanti. Le travail du laiton était également assez développé. Il faut noter qu'à la fin du XVIIIe siècle, les Ashanti adoptèrent de nouvelles techniques artistiques liées « *aux feuilles de cuivre importées par les européens, et créèrent, une variété extraordinaire d'objets : cuillers, pots, tamis, boîtes, peignes, sceptres de bois recouverts de feuilles d'or, bâtons de commandement, pipes, bobines...*[337] ». On remarque ainsi, le foisonnement des supports sur lesquels ont travaillé les Akan. Les influences furent nombreuses car la région était propice aux échanges et la prolifération de l'or permit à cette civilisation de pouvoir créer des œuvres d'un très grand raffinement.

2.2.4.5 Les Baoulé

En ce qui concerne les masques, ceux d'origine *Baoulé* sont connus pour leur extrême raffinement. Il y aurait chez les *Baoulé* deux types de masques : les masques-cloche sur lesquels figure une tête de buffle et les masques à visage humain. Elsy Leuzinger affirme en parlant de ces derniers que « *les masques baoulé frappent par leur aspect serein, délicat, encore que des différences apparaissent dans les interprétations. Le soin avec lequel sont traités les détails est admirable : cils finement incisés, scarifications ornementales sur le front lisse, coiffures fortement construites, zigzags encadrant le visage, autant d'éléments qui nous donnent une idée de la sensibilité artistique du sculpteur baoulé*[338] ».

Il faut par ailleurs, noter que les statuettes *Baoulé* ont, dès le début du XXe siècle, été les premières appréciées par les artistes français. Laure Meyer affirme ainsi que « *Vlaminck en avait acheté une, surpris, séduit peut-être par la nouveauté de la morphologie de cet homme... Vlaminck en avait certainement apprécié tout le raffinement du visage digne et pensif, la précision dans le rendu de la coiffure, les scarifications détaillées comme des*

[335] BASTINN, M.L, *Introduction aux arts d'Afrique noire*, Université libre de Bruxelles, 1990. p 153.
[336] Ibid.
[337] KECHACHE, J., PAUDRAT, J-L., STEPHAN, L., Op. Cit. p 508.
[338] LEUZINGER, E., *Afrique, l'art des peuples noirs*, Editions Albin Michel, 1962. p 100.

ornements[339] ». Elles avaient deux fonctions principales qui étaient d'une part, de représenter les esprits de la nature et d'autre part, les conjoints, car selon la légende, chaque individu aurait un conjoint qu'il aurait quitté dans l'au-delà pour rejoindre le royaume des mortels. Ces derniers peuvent tourmenter leurs conjoints vivants à travers des maladies ou des cauchemars. Il convient donc de les amadouer, en fabriquant une statue à qui l'on fera des offrandes. Il existe également des statuettes d'animaux, notamment des singes, qui sont des divinités de la brousse invoquées en derniers recours[340]. Toutes ces pièces relèvent d'une esthétique assez fine qui serait plus souvent figurative et qui aurait donc été plus accessible à la perception chez les européens de l'œuvre d'art.

2.2.5 Les arts de la cité de Benin

Les bronzes de la cité de Bénin sont bien connus, du fait de la position géographique du royaume qui permit des échanges assez précoces avec les européens, notamment les portugais. De plus, les œuvres de ce royaume sont présentes dans les musées européens depuis le XIXe siècle, c'est-à-dire après l'expédition punitive menée par Harry Rawson[341] en 1897. Les informations sur l'art de ce royaume proviennent principalement de récits de voyages des européens dès la fin du XVe siècle. Le style du Bénin est principalement un art de cour qui n'a rien à voir avec l'art tribal et est au service de l'Oba[342]. Il faut noter que dans la construction politique de cet état, l'Oba détenait le pouvoir absolu et le système était, de ce fait, pyramidal. Cela n'avait pas toujours été le cas. Néanmoins, l'Oba et son entourage devenaient dès lors les prêtres d'une religion d'Etat. De nombreux problèmes survinrent à cause de cet absolutisme du pouvoir. C'est ainsi qu'autour du XIIe siècle, le problème de succession interne amena le peuple Bini[343] à faire appel au monarque Yoruba Oduduwa[344] afin de le résoudre. Cela entraîna l'application du modèle Yoruba fondé sur l'alternance du pouvoir autour de quatre familles royales, contrôlées par les chefs de quartier et les chefs de la société Ogboni. La coutume voulait qu'à sa mort, la tête de l'Oba fut envoyée à Ife pour y être inhumée ; Ife faisait en retour une tête en bronze qui prenait place sur l'autel ancestral. Vers 1400, le sixième Oba du nom d'Oguola demanda à l'Oni d'Ife de lui envoyer un maître fondeur afin que le peuple Bini apprenne cet art. L'Oni envoya Iguegha qui est encore aujourd'hui honoré par certains bronziers. Grâce à ses richesses, provenant principalement de ses relations commerciales avec les Portugais, l'Oba du Bénin employait une corporation d'artisans qui vivaient dans un même quartier. Ils étaient tous à son service.

William Fagg pense qu'il y aurait trois étapes dans le style de la sculpture de la cité de Benin. La première période commencerait avec l'introduction du Bronze entre le XIVe et le XVe siècle. Elle serait d'influence directe Ife. La seconde période correspond à la seconde moitié du XVIe siècle ; ici, ce sont les proportions qui changent d'un point de vue esthétique. La troisième période, quant à elle, correspond à la fin du XVIe siècle et subsiste jusqu'au

[339]MEYER, L., *Afrique noire, Masques, sculptures, bijoux*, Edition Terrail/EDIGROUP, 2007, p 136.

[340]Il faut noter que les fonctions de la statue du singe divergent et pourraient être selon Kerchache, "*intervenir dans le rituel de la divination, tantôt il serait une protection contre les sorciers dans des associations masculines, tantôt une divinité protectrice des rites agraires, parfois génie de la brousse*". Cf. P 506.

[341]Cette expédition punitive fut exécutée en représailles à l'embuscade qui avait coûté la vie au vice-consul J.R Philips. Celui-ci avait voulu rendre visite à l'oba Ovonramwen, le jour de la cérémonie Igue où le corps du roi est personne sacrée et devient divinité. Philips ayant passé outre l'interdiction d'entrer dans la ville, tous les membres de l'expédition furent tués à l'exception de deux personnes. Cette expédition fut d'ailleurs à l'origine du déclin du royaume du Bénin en 1897.

[342]Le roi.

[343] Peuple du Bénin.

[344]Roi fondateur de la ville d'Ife.

XVIIIe siècle. Il s'agit des mêmes différences, qui sont d'ordre esthétique. Cet art subsiste jusqu'à la colonisation de ce royaume par les Anglais.

2.2.6 L'art Nok

Il existe plusieurs particularités à l'art du village de Nok. Cet art, découvert dans la localité de Katisina dans le centre du Nigeria, établit l'existence d'un art qui daterait du premier millénaire. Une première tête fut découverte prés des collines de la localité de Jeema. Cette dernière fut achetée par l'ingénieur F. H. Towsend, en 1943, qui la montra à Bernard Fagg administrateur civil à Jos et qui avait suivi des cours d'archéologie à Londres. Il lui demanda de lui donner son avis sur cette terre cuite trouvée dans cette fameuse mine près du village de Jeema. Cette dernière ressemblait étrangement à une autre découverte faite en 1928 près du village de Nok à soixante kilomètres à l'ouest de Jeema. Un autre élément retint son attention c'est la profondeur à laquelle cette statue avait été dégagée, c'est-à-dire plus de huit mètres, laissait supposer que cette dernière daterait d'environ deux mille cinq cents ans. La culture Nok, après datation des œuvres trouvées par thermoluminescence dans les années 1970 prouve qu'elle apparut vers -3000 avant J.C et s'éteint mystérieusement vers l'an 1000. Selon certaines théories, sa disparition serait due à une épidémie ou à une famine qui décima tout ce peuple.

Leur technique et leur style étaient si élaborés qu'il est aujourd'hui possible de les reconnaître au premier coup d'œil. Il faut noter qu'il s'agit, selon de nombreuses théories, de la civilisation subsaharienne qui produit la première des pièces en terres cuites. Il semblerait même que cette culture ait connu et travaillé le fer et ce, d'après les fouilles effectuées à Taruga, à une centaine de kilomètres de Nok où des statues ont été découvertes avec des fourneaux et des tuyères, datant entre le IXe siècle avant J.C et le IIIe siècle après J.C. Certaines théories attribueraient cette maîtrise des techniques et ce développement au fait que cette civilisation ait pu être descendante de l'Egypte ou de la Nubie ancienne. En effet, le Nigeria selon B. Fagg a été régulièrement alimenté de vagues successives venant de Nubie où se conservaient des vagues préhellénique et Egyptiennes. De nombreuses pièces attestent aujourd'hui de cet art et sont principalement présentes au British Muséum de Londres.

Les pièces d'argile Nok sont, assez reconnaissables. Les figurines les plus connues représentent des personnages de haut rang, des animaux, des scènes, etc. Les êtres humains sont dans des positions debout ou assises, parfois accroupies. Leurs yeux sont de formes triangulaire ou circulaire. Selon Alain Michel Boyer, certaines pièces, les plus petites, étaient trouées, ce qui peut suggérer qu'il s'agissait d'amulettes à porter. Aussi, s pièces n'étant jamais trouvées dans des contextes funéraires, cela laisse supposer qu'elles provenaient plutôt « *d'une statuaire religieuse*[345] ».

[345] BOYER, M., Op. cit., p 30.

Figure 1 : http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Nok-map.png

La civilisation Nok n'a pas encore révélé tous ses secrets mais une très grande dextérité apparait et atteste d'une maîtrise de la part des artistes Nok de leur art et d'une recherche certaine en matière d'esthétique.

2.2.6.1 L'art d'Ife

Bien que ces deux civilisations (Nok et Ife) aient vécu approximativement au même endroit, il semblerait selon Willet que quatre siècles séparent la culture Nok de celle d'Ife[346]. Il y aurait eu une relation étroite, ou du moins, une influence directe de l'art Nok sur l'art de la cité d'Ife. Franck Willet, affirme dans son ouvrage l'Art africain, que l'art d'Ife se serait développé à partir de l'art Nok ; il témoignerait, selon jacqueline Delange, d'une évolution esthétique assez prononcée et ce, mille ans auparavant. L'art de la cité d'Ife fut découvert en 1909-1910 par Léo Frobenius, parti approfondir ses connaissances sur la religion Yoruba. Il découvrit par hasard dans un bosquet dédié au culte du dieu de l'eau, *Olokun*, des têtes en bronze. Il obtint la permission de ramener les têtes qu'il avait trouvées en Allemagne, afin de mieux les étudier. Il sembla que ces têtes ne ressemblaient en rien aux statues trouvées jusqu'alors dans le même territoire. Ces dernières présentaient une grande régularité dans leurs traits et une beauté harmonieuse. Au-delà des pièces en terre cuite, des têtes de bronze ont également été trouvées dans cette zone et seraient, contrairement aux théories qui soutiennent une influence préhellénique sur l'art Nok, peut-être d'influence éthiopienne. En effet, selon Jacqueline Delange, les différents portraits évoquent « *toutes le types éthiopien, par leur faciès, l'arrête droite du nez formant un très léger bec à son extrémité*[347] ». Bien que toutes les pièces n'aient pas ces caractéristiques, cela rend encore plus complexe la possibilité de donner une origine exacte, à l'heure actuelle, des pièces de la cité d'Ife.

En 1910, Frobenius découvre de grandes urnes « « *à l'intérieur desquelles se trouvaient des objets en verre fondu et des perles de verre (...), des objets d'art en quartz taillés d'un travail extrêmement soigné, des figurations de crocodiles, de têtes humaines, des objets divers, depuis de grands tabourets jusqu'à des anses délicieusement travaillées*[348] » ». En 1938, on découvrit derrière le palais de l'*Oni*, dans le site de *Wunmoije*, dix-huit têtes de bronze à seulement soixante centimètres de profondeur. C'est grâce à la datation au carbone 14 que l'on pût établir que ces œuvres étaient antérieures à l'arrivée des Européens dans cette

[346]Ancienne capitale religieuse du Nigeria, Ife a donné son nom à cet art de la sculpture en terre cuite en bronze.

[347]DELANGE, J., Op.cit., p 117.

[348]DELANGE, J., Op.cit., p 116.

zone, c'est-à-dire 1485. On put ainsi déterminer l'essor de l'art d'Ife entre le XIe et le XVe siècle. La ville d'Ife était l'une des nombreuses cités-états établies par les Yoruba. Elle permit l'émergence d'un art de cour mais aussi l'établissement de sanctuaires et de différents cultes. Ses artistes commencèrent certainement par travailler la terre cuite puis transposèrent leur savoir-faire sur le métal. La technique très homogène des œuvres laisse d'ailleurs supposer que cet art serait probablement issu d'une même génération ou alors d'un seul artiste[349]. A partir du XVIe siècle, l'art d'Ife perdit son rôle politique[350] mais garda néanmoins son emprise religieuse.

2.2.6.2 L'art d'Igbo-Ukwu

Il s'agit au départ d'une petite ville du Nigeria. Elle devient célèbre en 1970 après la publication des résultats des fouilles d'un archéologue anglais Thurstan Shaw. Elle est située au Sud de la Bénoué et à l'Est du Niger dans un territoire Igbo. L'archéologue anglais présente dans deux volumes, les trésors exhumés dans trois concessions voisines. Trois sites ont été mis à jour : Igbo Isaiah, Igbo Richard et Igbo Jonah. Ces trois endroits représentaient pour l'un, un entrepôt ou un sanctuaire, où l'on aurait déposé des centaines d'insignes royaux et d'objets de cérémonie fabriqués en cuivre ou en bronze, avec plus de quatre vingt mille perles. Le second site représenterait une chambre funéraire d'un personnage haut placé, contenant de nombreux bijoux sculptés en ivoire. Enfin, le troisième site serait une sorte de décharge avec de nombreux débris d'objets usuels. Les datations au carbone 14 font remonter ces œuvres aux environs du IXe siècle. Ici aussi, les œuvres relèvent d'une grande maîtrise des techniques, mais elles ne donnent malheureusement aucune information sur leur rôle et leur place dans la société. Ce sont les deux seules cultures d'Afrique occidentale connues pour avoir réalisé des figures humaines en terre cuite grandeur nature. S'il existe ainsi de nombreuses similitudes entre la culture Nok et celle d'Ife, aucun lien attesté n'a cependant encore pu être établi entre ces deux cultures voisines dans l'espace.

Cet art traduit néanmoins de façon éclatante une réelle inventivité, de la part des habitants de cette zone, et une maîtrise pour certains, fort ancienne, de bon nombres d'outils et de matériaux qui ne correspondaient pas, jusque là, aux idées que l'Occident se faisait de l'art et de l'artisanat du continent africain. Selon W. Fagg, il y aurait trois étapes dans le style de la sculpture de Bénin. La première période commencerait avec l'introduction du Bronze entre le XIVe et le XVe siècle. Elle serait d'influence directe Ife. La seconde période correspond à la seconde moitié du XVIe siècle ; ici, ce sont les proportions qui changent d'un point de vue esthétique. La troisième période, quant à elle, correspond à la fin du XVIe siècle et subsiste jusqu'au XVIIIe siècle. Il s'agit des mêmes différences qui sont d'ordre esthétique. Cet art subsiste jusqu'à la colonisation de ce royaume par les anglais.

2.2.6.3 L'art d'Owo

Situé à équidistance entre les cités de Benin et d'Ife, Owo aurait été fondée, selon Jacques Kerchache, par Ojugbelu, fils d'Oduduwa, le fondateur de la cité d'Ife au XVe siècle environ. L'art d'Owo aurait son style particulier même si l'on ressent les influences de la cité d'Ife sur de très nombreuses pièces. Elles seraient, d'après Kerchache, nuancées « d'un certain naturalisme ». L'on retrouva sur le site plusieurs pièces qui, selon le datage au carbone

[349]Art d'Afrique, musée DAPPER éditions Gallimard, Septembre 2002.

[350]Les premiers Européens à avoir visité la cité Bénin notèrent que lors de son accession au trône, le roi envoyait des présents à l'Oni d'Ife qui en retour lui offrait un bâton, un bonnet et une croix en cuivre ; ces symboles de l'autorité confirmaient sa position.

quatorze, remonteraient au XVe siècle. Certains objets, notamment rituels, ont cependant la particularité d'être propres à Owo. Il s'agit par exemple de paniers d'offrandes sacrificielles. On remarque, dès lors, une grande ressemblance stylistique entre ces différents royaumes qui atteste d'une influence, réciproque entre les états, mais aussi d'une maîtrise de certaines techniques artistiques comme celle de la fonte à la cire perdue qui a été très tôt utilisée dans cette région géographique.

2.2.7 L'art du royaume du Dahomey

L'ancien royaume du Dahomey était situé au Sud-Est du Bénin actuel. Selon Kerchache, l'art du Dahomey a longtemps été « *perçu comme une synthèse de ceux des Ashanti, des Ewe et des Yoruba... Il est tout d'abord un art de cour comprenant des calebasses gravées des récades ou bâtons de commandement*[351] ». C'était véritablement un art de cour. L'architecture y avait été développée par la cité d'Abomey. Jacqueline Delange nous explique qu'au XVIIIe siècle, Ouegbadja, le fondateur du royaume construisit près de sa maison, une fortification après avoir réuni différents peuples dispersés. Ce palais allait devenir la base de la prestigieuse cité d'Abomey. Le roi Ouegbadja, lors de la réunification, instaura quarante et une lois dont la première faisait obligation aux rois qui lui succèderaient, de rendre, toujours plus grand le royaume. Il était de coutume dans la cour d'Abomey, selon Léonard Ahonon[352], que chaque roi construise son palais de fonction à côté de celui de son prédécesseur. Ainsi, quarante sept hectares ont été dédiés à la construction des palais, des différents rois qui se succédèrent dans la cité. Parmi les nombreuses pièces artistiques, on peut citer le bas-relief des palais royaux. Il s'agit de niches qui ornent les murs et au sein desquelles, différents thèmes sont évoqués à travers une sorte de moulure. La technique utilisée a été dérivée de la fabrication des célèbres tentures d'Abomey. Elle consiste en l'emploi de la terre de barre qui sert à modeler les dessins sur les niches. Ces dernières permirent aux artistes de la cour d'Abomey d'aborder différents thèmes qui, de façon globale, concernaient essentiellement les noms forts des rois. Ahonon nous explique que « *lors de l'intronisation et au cours de leur règne qui s'harmonisent avec la première loi du fondateur du royaume « « que le Danhomè soit fait toujours plus grand » ». Par ce nom, le roi a le devoir d'œuvrer en toute circonstance pour l'agrandissement du royaume (l'accroissement de la population par les butins de guerre, l'agrandissement du territoire par la conquête des autres royaumes limitrophes, l'augmentation de la richesse, l'enrichissement de l'art par le recensement des artisans captifs de guerre qui maîtrisent l'art provenant de leur culture d'origine, le développement de l'économie et de l'agriculture, l'introduction de nouvelles divinités dans le royaume, l'appropriation des puissances spirituelles des peuples conquis*[353] ».

Ces bas-reliefs représentaient également des scènes de bravoure, des défis relevés et les armes du royaume[354]. L'histoire du royaume a ainsi été retracée sur les murs des palais royaux et ont permis d'en connaître l'histoire et l'expansion, jusqu'à son extinction sous le règne du roi Béhanzin qui fut chassé et déporté par les colons français.

L'art de la cité d'Abomey se caractérise également par ses tentures appliquées qui sont

[351] KECHACHE, J., PAUDRAT, J-L., STEPHAN, L, Op. Cit. , p 509.

[352] AHONON, L., *Le site des palais royaux d'Abomey, Dieux, rois et peuples du Bénin ; Arts anciens, du littoral aux savanes*, Somogy, Editions d'art, Pars 2008, p 136.

[353] Ibid.

[354] Ibid.

représentatives de l'art de la cité. Selon Jacqueline Delange, c'est le roi Ouegbadja qui rapporte cette tradition d'un village qu'il aurait conquis et où les habitants enterraient leurs morts dans des couvertures tissées. Cette pratique sera cependant répandue, toujours selon l'auteure, durant le règne d'Agonglo qui attribua à certaines familles la responsabilité de confectionner ces tentures. Le rôle des tenturiers était de mettre en image, les « hauts faits du roi, de répandre son blason et sa gloire, tout en inspirant l'effroi à ses ennemis[355] ». Cette pièce de tissu qui servait à l'origine à couvrir le corps du roi défunt sera, par la suite, utilisée pour réaliser des vêtements, pour être accroché, etc. Outre les tentures et les bas-reliefs, des objets de prestige seront également réalisés dans les cours des rois de la cité. Ainsi, des récades qui sont des crosses de bois sculptées à l'extrémité, seront également fabriquées par les artisans de la cour royale. Ces pièces étaient plaquées d'argent ou réalisées avec de l'ivoire. Leur sculpture était également le monopole d'une famille d'artisans de la cour royale. Les récades servaient, aux danseurs, selon le musée historique d'Abomey[356], durant les manifestations festives, à ponctuer les principaux moments de la danse. La récade est aussi appelée *Makpô* ou bâton de la rage. Ces récades servaient également, selon Alain Michel Boyer, « *d'armes pour le bourreau lors de la cérémonie jadis « « de coutume annuelle » », quand des esclaves étaient immolés afin de concilier la bienveillance des ancêtres royaux dont on célébrait le culte par l'entremise des statues héraldiques*[357] ».

Les plaques de bronze, pièces très appréciées des connaisseurs, avaient la fonction de décorer les colonnes qui supportaient les toits du palais de l'Oba. Pièces aussi importantes que les têtes de roi et de reine ou que les pièces en ivoire, les plaques de bronze représentaient la vie quotidienne du palais. Il s'agissait plus précisément de scènes qui dépeignaient l'Oba et sa suite. Les représentations étaient quelquefois symboliques et suggéraient la puissance et la grandeur du roi. Une échelle différente était utilisée pour suggérer la hiérarchie des personnages représentés sur les plaques. Le roi était reconnu par son collier et sa couronne de perles de corail. Le roi pouvait être représenté sur un cheval ou portant une arme. Ces plaques étaient produites en deux dimensions, ce qui attestait d'un savoir-faire en ce qui concerne la technique de la cire perdue. Ces plaques auraient été fabriquées entre les XVIe et XVIIIe siècle environ. Les trônes royaux représentent un autre objet grâce auquel les artisans de la cour du roi exprimèrent leur créativité. Ils étaient, selon Jacqueline Delange, similaires aux trônes que l'on pouvait retrouver chez les Ashanti ou chez les Baoulé. Il s'agit généralement d'un bloc constitué de trois parties qui sont : un plateau de la forme d'un demi-cercle et infléchis vers le haut, un fût parallélépipédique qui sera orné de motifs géométriques aérés et enfin d'un socle rectangulaire qui sera le support du siège. La façon dont était décoré le siège royal était très symbolique. Les arts de cour avaient donc la fonction de traduire, à travers des œuvres artistiques, la grandeur et la puissance du royaume. Ainsi, *Gou*, le dieu de la guerre et du métal a été l'une des rares représentations retrouvées en Afrique et qui avaient une taille humaine. Fabriquée en fer martelé, cette statue divine a été confectionnée dans la ville de Doumé avant d'être acheminée dans le palais royal de Glélé, roi du Dahomey et père de Béhanzin, dernier roi avant l'arrivée des colons français qui fut déporté en Martinique.

Outre les arts de cour, le Dahomey est également très connu pour ses arts liés à la célébration du culte *Vôdun*. Ce culte que l'on retrouve essentiellement, chez les *Fon* et chez

[355] Fondation Blachère, Exposition William Wilson, 2010.

[356] http://www.epa-prema.net

[357] BOYER, M., Op.cit., p 124.

les *Yoruba* (sous le nom d'*Orisha*) exige la vénération de nombreuses divinités qui sont censées certifier aux habitants une grande efficacité face à leurs prières et leur garantir l'au-delà. Bien que les Dahoméens aient un dieu suprême du nom de *Mawu*, plusieurs divinités gravitent autour de lui. On retrouve également dans ce panthéon des ancêtres qui ont été divinisés, mais aussi « *monstres et fœtus de lignées royales, dieux des tribus soumises qui ont été assimilés ou même achetés comme le dieu Ouidah*[358] ». Les dieux sont souvent représentés par des statues en pierre ou avec une autre matière. Kerchache nous explique qu' « *à l'entrée de chaque agglomération, on trouve des vôdun érigés en terre de barre, les yeux faits de cauris et fréquemment pourvus d'attributs virils*[359] ». Certaines pièces n'avaient pas de véritable fonction ; il s'agit d'animaux ou de personnages en cuivre, généralement, et réalisés pour être exposés devant les maisons.

2.2.8 Les arts du Grassland

2.2.8.1 Les Fang

Plus au Sud, l'art *Fang* est lui aussi très connu. Cette ethnie s'étend de la région de Yaoundé au Cameroun jusqu'à l'Ogooué au Gabon. Ils sont également présents en Guinée Equatoriale. Les sculptures de ce peuple ont pour principale fonction d'être symboliques. Elles sont, lors de l'évocation des morts, des intermédiaires et ont également une fonction de protection. Il faut noter que ce qui caractérise la production *Fang*, c'est son homogénéité. En effet, les styles ne sont que légèrement différents en fonction des régions, mais la structure de base reste souvent la même. La statuaire et les masques permettant de pratiquer le culte des ancêtres sont donc très caractéristiques de ce qui représente l'art *Fang*.

Les œuvres *Fang* ont longtemps fait partie des œuvres les plus recherchées d'Afrique noire, particulièrement dans la sculpture des visages. « *Un visage où l'arête rectiligne du nez se divise en deux arcs pour former les sourcils que prolonge la double courbure des joues, la face ainsi stylisée provoquant ainsi un cœur un peu trop rond*[360] ». Ces dernières ont d'ailleurs très longtemps occulté les œuvres des voisins des *Fang*, tant leur succès auprès des européens fut grand. Alain Michel Boyer nous explique d'ailleurs que « *l'ensemble des peuples fans furent, célèbres, en Europe, pour leurs gardiens de reliquaires* (eyima byeri)[361] ». On retrouvait ces dernières auprès de nombreux artistes et collectionneurs tels Derain, Fénéon, Paul Guillaume, etc. Les œuvres d'origine *Fang*, présentent comme on le sait certaines légères différences dans leur conception, en fonction de la zone géographique d'où elles proviennent. D'après Louis Perrois et Marta Sierra Delage, on pourrait subdiviser le peuple *Fang* en trois grands groupes qui sont : « *au nord, les* Béti *de la région de Yaoundé (Cameroun), au centre les* Boulou *de Sangmélima et* Ebolowa *(Cameroun) auxquels on peut rattacher les* Ngoumba *de Lolodorf et les Mabéa de Kribi ; au sud, les Fang de la vallée du Ntem (Cameroun), du Rio Muni (Guinée équatoriale), du* Woleu-Ntem *(Gabon) et de toute la rive droite de l'Ogooué de la région de Libreville à l'Ivindo (Gabon)*[362] ». Ces groupes ont comme nous l'avons évoqué, une base esthétique commune mais ils arrivent à créer des œuvres qui sont

[358] KECHACHE, J., PAUDRAT, J-L., STEPHAN, L., 2008, Op.cit., p 509.

[359] KECHACHE, J., PAUDRAT, J-L., STEPHAN, L., 2008, Op.cit., p 510.

[360] LEIRIS, M., DELANGE, J., *Afrique noire, la création plastique*, Editions Gallimard Paris 1967.

[361] BOYER, A., Op.cit., p 340.

[362] PERROIS, L., DELAGE M.S., *L'art Fang, Guinée équatoriale*, Aurore, Editions d'art, 1991, p 13.

sensiblement différentes les une des autres. Jacques Kerchache estime qu'il y aurait, au sein de cet espace géographique, plusieurs sous styles. En effet, les statues *Fang* du Sud-Cameroun par exemple se distingueraient par leur tronc élancé, « *avec la tête projetée en avant, la bouche prognathe et des arcades sourcilières nettement soulignées*[363] ». Celles d'origine Okak ; de Guinée équatoriale, seraient légèrement différentes et porteraient souvent des clous. Celles du nord-Gabon auraient, enfin, des formes plus ramassées. Les œuvres répertoriées seraient donc de deux types de structures ; soit de type *longiforme* soit de type *bréviforme*. Du point de vue des masques, il existe de nombreuses variantes, mais il semblerait que, pour la plupart, leur usage soit principalement religieux. Les masques étaient, par exemple, utilisés par les membres de sociétés secrètes mais très peu de traditions sont encore connues, aujourd'hui, du fait de certaines interdictions faites durant l'époque coloniale. Perrois et Siera Delage évoquent le masque *Ngontang* ou la jeune femme blanche ; un masque d'origine *Ntoumou* à trois visages (il peut en avoir plus) qui interviendrait lors du rituel de recherche de sorciers. Ces masques seraient peints au kaolin, ce qui laisserait supposer une évocation des morts ou probablement des revenants ; le blanc étant la couleur du deuil. Ces masques dériveraient, selon les auteurs, d'un masque *Fang* plus ancien avec une facture sculpturale assez typique de l'art *Fang*.

2.2.8.2 Les Bamoun

Originaires du Cameroun occidental, les Bamoun seraient, selon Jacqueline Delange, un peuple détenant une grande maîtrise de plusieurs techniques artistiques. La sculpture sur bois y est abondante et concerne essentiellement les masques, les statues mais aussi tout un art qui est relié à des éléments mobiliers tels des lits, des récipients, etc. Les Bamoun sont donc également connus pour leur maîtrise du perlage qui était réalisé sur éléments mobiliers ou sur des statues. Alain Michel Boyer nous explique que l'art de ce peuple était lié de façon intrinsèque à la célébration du souverain. Ces objets servaient à magnifier la puissance du chef, lors de son intronisation, ou bien ils avaient une valeur d'échange ou de don avec les chefs des peuples voisins. Cet art était très structuré et chaque pièce était l'œuvre de plusieurs artisans. En effet, il arrivait que pour une seule pièce, trois types d'artisans différents interviennent. Un sculpteur taillait la pièce qui allait être décorée puis des ouvriers s'occupaient de la pose du tissu avant de confier la pièce aux apprentis qui, eux, s'occupaient du perlage. Les Bamoun maîtrisaient également la technique de la fonte à la cire perdue avec laquelle ils fabriquaient des objets en cuivre qui étaient, selon Jacqueline Delange, principalement destinés aux autels et à des cérémonies rituelles. L'auteur ajoute que « *chez les Bamoun... ce n'est ni la virtuosité des artisans ni leur sens du décor qui paraissent le plus admirables, mais la spontanéité avec laquelle ils ont su adapter leur langage plastique aux besoins nouveaux suscité par le développement des chefferies*[364] ». Cela suggère sans aucun doute une évolution de leur art et donc une constante recherche esthétique qui atteste encore une fois d'une recherche certaine, au niveau plastique.

2.2.5.3. Les Bamiléké

Originaires des hauts plateaux du Cameroun occidental, l'art du peuple *Bamiléké* relié au groupe *Bamoun* est intéressant à mentionner, car il possède plusieurs particularités. La sculpture mais aussi la réalisation des masques et des perlages sur statues et mobiliers constituent, parmi tant d'autres, des techniques qui sont maîtrisés par les divers peuples de ce

[363]PERROIS, L., DELAGE M.S., Op.cit., p 12.

[364] DELANGE, J., Op.cit., p 165.

que l'on appelait le *Grassland*. Parmi eux, les *Bamiléké*, dont les statues, du fait qu'elles évoquent, dans la manière dont elles ont été réalisées, la narration, la vie; qu'elles aient un aspect communicatif et un univers de masques très riche ont, a la différence de nombreuses statues d'Afrique, la particularité de rappeler le mouvement ; c'est à dire qu'elles évoquent une action qui peut par exemple être traduite par la posture de la statue. Jaques Maquet nous explique par exemple qu'elles peuvent représenter une femme allaitant son enfant ou encore, un chef, assis « *assis se penchant comme pour écouter, la bouche entrouverte prêt à parler*[365] ». La sculpture est également - et comme nous l'avons évoqué tantôt - assez représentative de l'art *Bamiléké* et permet d'attester des différentes influences qu'il y a eu au sein du peuple *Bamiléké*. En effet, selon certaines sources, les Bamiléké seraient originaires d'Egypte et seraient venus s'installer à l'Ouest du Cameroun au XIIe siècle. La mobilité de la statuaire *Bamiléké* a cela d'intéressant qu'elle invalide les thèses de certains professionnels qui affirment que les œuvres d'art d'origine *primitive* ne pouvaient pas représenter le mouvement, car les sculpteurs ne maîtrisaient pas assez la technique pour réaliser ce type d'œuvres. Kerchache soutient à cet effet que l'une des explications de ce "non mouvement" est que « *la fonction qu'elles exercent réclame l'immobilité sacrée- le hiératisme - des personnages dont elle requiert la représentation ou la présentification* [366] ».

L'art Bamiléké s'exprime également à travers les masques dont certains expriment la puissance et la grandeur du peuple. La sculpture est très liée au perlage et confère aux objets des atouts esthétiques qui sont le fruit d'une recherche assez élaborée et qui est dévolue aux ouvriers. Les sièges sont par exemple réservés aux hauts dignitaires de la chefferie. Ils seront plus ou moins abondamment ornés en fonction du statut hiérarchique occupé. Ainsi, plus le grade est élevé, plus le siège sera décoré. Enfin, l'architecture Bamiléké est assez atypique et répond à des règles sociales très complexes. En effet, en fonction du statut que l'on occupe au sein de la chefferie où on vivra, elle sera différente ; c'est-à-dire qu'elle aura son architecture propre. Elle matérialise ainsi, selon Jaques Maquet, leur organisation sociale.

2.2.9 Les arts du Congo

Le Congo central, (Angola-Zambie) constitue une zone très riche en productions artistiques. Cette zone géographique posséderait selon Jacqueline Delange quatre foyers d'art qui sont : l'art des Luba à l'est, celui des Kuba au centre, les Pende-Yaka-Suku-Mbala à l'ouest et celui des Tchokwe-Lunda au sud.

2.2.9.1 Les Luba

Originaires des provinces du Shaba et du Kasaï, les *Luba* sont héritiers de traditions mi- légendaires, mi- historiques relatant l'histoire de grands empires dans cette zone géographique entre le XVIe et le XIXe siècle. Cela a entraîné une extrême variété des styles artistiques. Il faut d'ailleurs noter que c'est par rapport à l'art *Luba* que, pour la première fois, l'individualité de l'artiste a été envisagée en Afrique[367]. Dans cette zone, c'est la sculpture sur

[365]MAQUET, J., « Bamilékés », In Encyclopédia Universalis, p 789, 1996.

[366]KERCHACHE, J., Op.cit., Editions Citadelles, 1988, p 41.

[367]Cf. Travaux de Frans Olbrechts : Plastik van Kongo, De Sikkel, Anvers 1948. Il a été démontré que dans les sociétés à tradition professionnelle, les artistes peuvent développer un style particulier, personnel. Ainsi l'identification des sculptures africaine est passée de l'identification ethnique à l'identification des villes, des villages, des ateliers et ce jusqu'au niveau individuel aujourd'hui. Cela à travers leur signature comme nous l'avons vu tantôt, ou leur façon d'insister sur tel ou tel détail.

bois qui est la plus répandue. On retrouve de nombreux masques en fibre et en résine. Les artistes avaient un statut en pays Luba puisqu'ils faisaient partie de la cour royale. Le roi *Kalala Ilunga* qui fonda l'empire Luba au XVIe siècle était fils de féticheur. Le mysticisme occupait donc une place importante dans la vie du royaume.

Les artistes de la cour du roi occupaient, selon Kerchache, « *une place de choix dans la hiérarchie*[368] ». Il ajoute ; « *l'artiste Luba ... portait une hache cérémonielle sur l'épaule, emblème du prestige et de la dignité de sa position. Certains apprentis étaient recrutés parmi les êtres difformes qui ne pouvaient ni être chasseurs ni guerriers et que l'on croyait en étroite relation avec la magie*[369] ». Cela prouve la concomitance qu'il pouvait y avoir entre l'art, l'artiste et les divinités que ces derniers créaient. Les œuvres d'origine Luba sont très empreintes de mysticisme. Jacqueline Delange ajoute que, contrairement aux autres Etats africains, notamment, ceux d'Afrique de l'Ouest, l'expression et la créativité des artistes se retrouve, aussi bien dans l'art de cour que dans celui des divinités. L'expression artistique des Luba se reconnaît également par la place importante qu'elle accorde à la femme. En effet, toujours selon Jacqueline Delange, la femme «*prête son corps aux insignes royaux, aux instruments magiques et aux figurations religieuses*[370]». Les représentations stylistiques Luba, très connues des collectionneurs d'art primitif, ne cessent de nous révéler les multiples fonctions qu'avaient les œuvres d'art dans cette zone géographique. En Afrique, de nombreuses sociétés utilisent des appuie-nuques pour supporter leur tête lorsqu'ils dorment. Ces derniers sont chez les *Luba*, sculptés et décorés avec beaucoup de références au statut social de la personne à qui cet appuie nuque est destiné. Il faut d'ailleurs noter que - chose assez rare dans l'art africain – des artistes Luba ont pu être reconnus grâce à leur style. Kate Ezra explique, concernant un appui-nuque Luba appartenant au Metropolitan Museum of Art, que par le style on arrive à retrouver le créateur. Des indices permettent aujourd'hui de pouvoir attribuer une œuvre à un artiste, en fonction de choix stylistiques qui ont été faits. Nous constatons donc que les théories visant conforter l'idée que la statut d'artiste n'existaient pas réellement dans l'art traditionnel africain, du fait d'une absence totale de signature des œuvres réalisées peuvent être invalidées car les artistes arrivaient bel et bien à imposer leur style, selon les peuples, selon les cultures.

2.2.9.2 L'art des Kuba du Congo central

Le style *Kuba* est très riche et présente une variété extraordinaire. Les Kuba sont originaires de la province du Kassaï, dans l'actuelle République démocratique du Congo. Peuple de savane et de forêt, les Kuba sont connus pour la diversité de leur expression artistique et surtout parce que leur art - notamment celui de leurs figures royales - est considéré comme étant l'un des plus élaborés d'Afrique. En effet, architecture, sculpture, perlage, vannerie, tissage, teinture, etc. font partie de leurs nombreux champs d'intervention, en ce qui concerne la recherche plastique. Il semblerait que les Kuba aient été très sensibles à l'art. Comme l'explique Jacqueline Delange qui cite Achten, chez les Kuba, « « ... *Presque tout le monde sait tresser des nattes, orner des* luketi *et des masques, confectionner de beaux habits de danse. Tout le monde connaît les multiples dessins sait les agencer, alterner les*

[368] KECHACHE, J., PAUDRAT, J-L., STEPHAN, L., 2008, Op.cit., p 574.

[369] Ibid.

[370] DELANGE, J., Op.cit., pp 186-187.

couleurs...[371] ». Leur sens décoratif, très connu est principalement dévoué à un art de cour ; même, leur créativité s'exprime également à travers les masques. En effet, « *les masques des Kuba sont marqués par l'esprit décoratif, propre aux arts de cour, qui rivalise avec la forme et l'éclipse parfois, et où la virtuosité des motifs peints se conjugue avec celle des décors appliqués de perles, de cauris, de broderie, de bois, de métal et de fourrure*[372] ». Ces masques interviennent lors des cérémonies de la cour du roi, notamment celles en l'honneur d'un monarque ou d'un membre de sa famille. En effet, les masques représentent généralement le monarque ou sa sœur[373] car, comme l'a expliqué Jacqueline Delange, les femmes occupaient une place importante dans la vie de la société. Les masques, comme le reste de l'art *Kuba*, étaient très élaborés, avec un souci du détail assez poussé. Sur les masques, apparaissent, au-delà de la structure sculptée, des perles et des cauris de l'écorce, des fibres et l'utilisation du kaolin pour créer des motifs géométriques. La façon dont sont disposés les différents éléments qui constituent l'œuvre ont évidemment des fonctions symboliques et donnent des informations sur les fonctions de la personne qui est représentée par le masque. Alain Michel Boyer explique, par exemple, que le masque représentant *Ngaady a mwaash*, la sœur et épouse du roi Woot ancêtre des Bushong (le sous-groupe des jeteurs de couteaux, au sein duquel est choisi le roi) n'a ni nez, ni bouche ; une bande verticale à cette place, veut signifier « *la volonté de ne point transmettre les secrets du pouvoir*[374] ».

La statuaire *Kuba* se traduirait, selon Jacqueline Delange, à la représentation du roi et par là, de son autorité « *d'essence divine*[375] ». Les statues représentent généralement le roi dans une posture qui suggère l'aspect divin de sa position au sein de la société Kuba.

Le velours du Kasaï, tissu de prestige fabriqué en fibre de raphia, est également une des expressions de cet art *Kuba* qui servait, selon Kerchache, de monnaie d'échange pour obtenir du bois. En réalité, les *Kuba* commerçaient beaucoup avec les peuples voisins et chaque sous-groupe avait sa spécialité artistique. En effet, il existerait ainsi des spécialistes de la sculpture sur bois, des vanniers, des cordiers etc. Cela explique la diversité qui existe au sein de la création Kuba où le souci esthétique concerne même certains objets du quotidien. Ainsi les pipes, les tabourets, des cuillères, des parures de têtes sont autant d'objets grâce auxquels les Kuba surent exprimer leur travail artistique.

Le Congo-central regorge de peuples dont l'art ne cesse encore aujourd'hui de révéler la splendeur. Il faut noter qu'il s'agit d'une des zones artistiques les plus prolifiques d'Afrique. Les Lulua, les Mpende, les Songye sont aussi des peuples dont la sensibilité artistique a été très tôt remarquée.

2.2.9.3 Les Tchokwe : Sud-ouest du Congo

Peuple de chasseurs et d'agriculteurs, les *Tshokwe* vivent entre le Nord-Est de l'Angola, la région du Kasaï occidental en république démocratique du Congo, et dans une moindre mesure, au Nord-Ouest de la Zambie. Les *Tshokwe* honorent principalement les

[371]DELANGE, J., Op.cit., p189.

[372]DUPUIS, A., ethnologue, ingénieur au C.N.R.S., attachée au musée de l'Homme, Encyclopédie Universalis, http://www.universalis-edu.com.proxy.unice.fr/encyclopedie/masques-le-masque-en-afrique/ - 5

[373]Le statut de la sœur du roi est assez complexe dans la société Kuba. En effet, comme nous l'explique Alain Michel Boyer dans son ouvrage les arts de l'Afrique, cette dernière doit se donner à son frère et commettre l'inceste pour qu'il soit institué. Cet acte n'était autorisé qu'au roi qui de ce fait rendait néfastes les alliances que l'on peut voir dans les autres royaumes.

[374]BOYER, M., Op.cit., p 351.

[375]DELANGE, J., Op.cit., p 190.

esprits que favorise la chasse, mais croient en un dieu, *Ilunga* à qui, ils ne rendent aucun culte. Les *Tshokwe* sont liés aux *Lunda* dont ils étaient les sculpteurs de cour car très réputés pour leur créativité et leur savoir-faire. Très habiles en matière de sculpture. Ils avaient la particularité de posséder deux types de sculpteurs différents. Les premiers, le *songi* et le *fuli*, travaillaient le bois mais étaient égalementagriculteurs. La sculpture ne représentait pas le cœur de leur activité, car ils devaient, selon Kerchache, leur subsistance à l'agriculture.

Les seconds étaient des sculpteurs de cour où les sculpteurs attitrés des chefferies où ils travaillaient en exclusivité. Ils y sculptaient des œuvres qui refléteraient le prestige du chef ; il s'agissait par exemple d'objets usuels tels des spectres, des trônes, des tabatières, des pipes mais aussi des sièges royaux ou des statues qui étaient censées représenter les ancêtres ou des héros de chasse.

L'art avait une place prépondérante dans la vie sociale *Tshokwe*. Jacques Kerchache explique à cet effet qu'ils décoraient tous leurs objets usuels, rituels ou de prestige. Il affirme que « *chaque motif décoratif portait un nom propre et avait une signification symbolique*[376] ». Ils ont ainsi produit de nombreux objets qui sont aujourd'hui très connus du marché de l'art africain. Des masques, des statues d'ancêtres représentent l'univers mystique avec, pour les masques, l'existence d'une trentaine dont les plus populaires sont *Cihongo* ; masque masculin symbolisant le pouvoir, la richesse et le masque *Pwo*, masque féminin, ancêtre de la femme. Il est également important de noter que les *Tshokwe* utilisent, chose assez rare, des pigments pour orner leurs masques. Ces derniers ont des significations et leur usage est donc symbolique avant tout. Le blanc serait la couleur du soleil, de la vie, de la puissance, le rouge, symbole de la lune, de la faiblesse, de l'impureté et le noir, celui de la sorcellerie, de la mort, de la nuit. Il faut également noter que le raffinement très apprécié des œuvres d'origine *Tshokwe* se caractérise principalement par son art de cour et plus précisément, par les représentations faites de la divinité *Ilunga*. Constantin Petridis, décrit une de ces statues dans les termes suivants : « *La grande taille des mains et des pieds, la musculature des bras et des jambes symbolisent le savoir-faire et l'endurance légendaires du héros chasseur. Les traits du visage et la barbe tressée en cheveux humains révèlent la descendance aristocratique du personnage, tandis que la posture respire une grande dignité*[377] ».

Il y a donc une véritable recherche esthétique, quelle que soit la fonction de l'objet chez les *Tshokwe*. Cela a permis de développer un véritable art de cour qui est aujourd'hui encore très apprécié et qui reflète un intérêt certain pour l'art de la part du peuple *Tshokwe*. Jacqueline Delange, citant Frans Olbrechts, précise, en ce qui concerne l'art du Congo central que, ce dernier, « *frappé par la remarquable unité de style d'une douzaine de sculptures, sièges de chef et statuettes, fut amené à isoler « « le style à face allongée de Buli » ». « « Nous n'avons pas affaire ici, écrivait-il à un sous-style régional mais bien à l'œuvre d'un même artiste ou tout au moins d'une même école ou d'un même* atelier[378] » ». Concernant l'Afrique de l'Est, on devine aisément les influences arabes, européennes mais aussi africaines. On retrouve plutôt dans cette zone de la poterie, des vanneries et du « perlage ». En Afrique du sud, la très précoce influence chrétienne a fortement bouleversé les sociétés. Néanmoins l'art par excellence y est représenté par la poterie. Il s'agit là de quelques exemples de styles de sculptures qui diffèrent selon la région d'origine et l'appartenance

[376] KECHACHE, J., PAUDRAT, J-L., STEPHAN, L., 2008, Op.cit., p 588.

[377] PETRIDIS, C., *Arts d'Afrique*, Musée DAPPER. Editions Gallimard, 2000, pp 299-300.

[378] DELANGE, J., Op.cit., p 185.

ethnique. L'objectif était de montrer à travers certains peuples que la sculpture africaine existe depuis plusieurs siècles et qu'elle fut à certains moments extrêmement dynamiques. L'objectif était également de montrer quelle était dans les sociétés africaines la fonction de cet art qui pouvait être mystique comme chez les *Dogon* ou encore être un art de cour comme dans le royaume du Bénin.

Il devient dès lors intéressant de découvrir qu'il y a une zone où cet art a été particulièrement florissant. Il s'agit, de l'Afrique occidentale principalement dans la région de l'actuel du Nigeria. L'une des raisons évoquée est la très précoce installation de peuplades dans cette zone géographique qui a très vite permis d'instaurer et de construire une société hiérarchisée avec des artisans de cour. On pourrait également ajouter que les conditions climatiques ont peut-être aussi permis une meilleure conservation des œuvres dans cette zone beaucoup moins humide qu'en Afrique centrale. Toutefois, on retrouve la sculpture chez presque tous les peuples d'Afrique, avec plus ou moins d'intensité en termes de quantité. On peut aussi ajouter que les ethnies citées en exemple, ci-dessus, font partie des plus connues en matière de sculpture. On pourrait, dès lors, se demander quelle est la place de ceux qui réalisaient ces œuvres dans les sociétés africaines. Cette question est fondamentale car elle permettra par la suite de statuer sur certaines affirmations concernant l'art africain et la place qu'il occupe dans les sociétés de ce continent.

2.3 DEBAT AUTOUR DE L'EXISTENCE D'UNE ESTHETIQUE AFRICAINE

Les manifestations qui attestent l'existence de pratiques artistiques en Afriques sont nombreuses et variées. L'art possède en Afrique, selon les aires géographique, une fonction différente, mais la fonction esthétique reste souvent assez peu connue. Nous comprenons l'esthétique au sens que lui donne Adorno, c'est à dire l'aptitude à percevoir dans les choses, plus qu'elles ne sont; le regard sous lequel ce qui est se transforme en image[379]. Selon Kerchache, la critique se distinguerait de l'esthétique dans le sens où elle « *recherche les principes généraux sur lesquels se fondent les jugements de valeur critiques*[380] ». Ainsi, l'esthétique serait plus générale et plus abstraite que la critique. L'esthétique serait donc une discipline de la philosophie dont la fonction principale sera de juger et d'apprécier une œuvre. Selon les grecs, il s'agirait de la faculté et de l'acte de sentir qui s'apparente à la perception. Ainsi, trois thématiques s'articulent autour de cette notion, il s'agit : *du beau, du sensible et de l'art*.

D'un point de vue historique, la définition du beau, qui précéda celle de la notion d'esthétique fut abordée par de nombreux philosophes. Ainsi, (sans vouloir faire un état général de la chose) nous retenons que Platon se demandait si la beauté n'était pas essentiellement un fait intellectuel. Plotin ira plus loin et affirmera qu'il y aurait dans la beauté une idée de symétrie dans les différentes parties de l'œuvre et par rapport à l'ensemble de l'œuvre. Il semblerait que les réflexions et les traités sur l'art aient été nombreux mais assez flous durant la période d'avant l'antiquité. Il faut attendre 1735 avec Alexander Gottlieb Baumgarten dans Méditations philosophiques et quelques sujets se rapportant à l'essence du poème pour entendre pour la première fois le terme esthétique. Selon Alexander G.Baumgarten, l'esthétique serait la science du monde du sensible, de la connaissance d'un objet. Kant quant à lui dans son célèbre ouvrage Critique de la façon de juger se demande

[379] ADORNO, T.W, *Théorie sur l'origine de l'art, Autour de la théorie esthétique*, Klincksieck, 1976.

[380] KECHACHE, J., PAUDRAT, J-L., STEPHAN, L., 2008, Op.cit., p 279

comment le jugement esthétique qui est subjectif peut avoir une valeur universelle. Il considère qu'il y a deux catégories du jugement esthétique :

- ceux qui portent sur la beauté
- ceux qui portent sur le sublime.

Ainsi, l'art serait une sorte de milieu au sein duquel s'opéreraient « *une conciliation entre l'esprit abstrait reposant sur lui même et la nature aussi bien dans des manifestations extérieures que dans des manifestations intérieures affectives et psychiques*[381] ». Selon Hegel, il faut définir le beau comme tel, sans sortir de ses limites et en dégager son idée[382]. Ces définitions nous poussent à nous demander si la fonction esthétique d'une œuvre relève des mêmes critères en Afrique et si tel n'est pas le cas, si l'on peut parler d'esthétique en Afrique.

2.4 EXISTE-T-IL UNE ESTHETIQUE AFRICAINE?

La question de l'existence d'une esthétique africaine a longtemps fait l'objet de débats, dans la société occidentale et sur le continent africain, notamment après les années 1960. Selon Franck Willet[383], « *le point de départ doit être la société dans laquelle l'esthétique est fabriqué* ». Hans Himmelheber a été le premier à tenter de définir ce que pourrait être l'esthétique en Afrique. Selon lui, la bouche serait (dans le cas des statues) dans la sculpture africaine un des éléments les plus expressifs du visage. Ses études ont été poursuivies, tentant d'établir les critères selon lesquels la sculpture est jugée dans sa société d'origine. Ces critères peuvent être la finition du travail, et dans le cas des masques, le confort pour celui qui le porte. Une autre théorie expliquait l'absence de considération esthétique chez les africains en prouvant un manque de vocabulaire critique. Pour vérifier cette affirmation, Robert Thompson professeur d'histoire de l'art à l'université de Yale, demande à deux cents informateurs Yorubas d'émettre des opinions sur de nombreuses sculptures. En enregistrant leurs commentaires, il se rend compte que dix neuf critères reviennent fréquemment, notamment « *jijora* » la ressemblance modérée avec le sujet, « *odo* » la représentation du sujet dans sa prime jeunesse…

A ce propos la sensibilité esthétique se retrouve affirmée chez les *Dogons* pour qui, comme l'explique Marcel Griaule, la beauté d'une femme peut inspirer la fabrication d'un masque. Chez d'autres peuples comme les *Fang*, l'émotion esthétique peut, selon une étude de Fernand Grebert au Gabon se manifester verbalement en l'absence d'une terminologie particulière. Hans Himmelheber et Pieter Vandenhoute tous deux ethnologues, ont travaillé auprès des ethnies *Baoulé*, *Dan*, *Géré* et ont réussi à démontrer la présence d'un jugement esthétique auprès de ces ethnies. D'ailleurs la place qu'occupe le sculpteur au sein de ces groupes est très importante. On a par la suite réussi grâce notamment à William Fagg, à réaliser que parmi de nombreuses sculptures que possède le British Muséum de Londres, il en existe certaines dont les auteurs ont pu être répertoriés. En quoi cela est-il intéressant ? Cela prouve tout simplement que de l'artisanat traditionnel africain, certains ont réussi à travers leur style à se démarquer des autres et à se faire un nom. C'était le cas notamment du sculpteur nigérian Adugbologe et de son fils Ayo qui signaient leurs œuvres d'un triangle et d'une croix.

---

[381] HEGEL, *Esthétique*, Vol. 4.

[382] SHERRINGHAM, M., *Introduction à la philosophie esthétique*, petite bibliothèque Payot, 1992.

[383] Auteur de l'art africain. Collection l'univers de l'art Editions Thames et Hudson1992.

Ainsi, ce qui différenciait un sculpteur d'un autre était subtil à remarquer car le poids des traditions empêchait une certaine autonomie dans la réalisation de certaines œuvres surtout si ces dernières avaient une portée religieuse comme c'était le cas pour la plupart des œuvres. Enfin, selon Michel Leiris, « *certains indices suffisamment nombreux et variés témoignent de la capacité que les noirs de l'Afrique ont d'apprécier la beauté pour qu'on puisse parler d'art à propos de leurs productions plastiques sans que ce soit ipso facto une perspective étrangère à la leur* ». Ajoutons que selon Georg Schweinfurth[384], c'est justement chez les peuples les plus isolés, ceux-là même qui s'adonnaient encore à des pratiques anthropophages que « *l'instinct artistique et la joie de produire des œuvres concourant à l'embellissement et à l'aménagement de la vie étaient restés le plus intacts* ».

Ce qu'il faut comprendre pour pouvoir appréhender cette approche esthétique, c'est que l'art africain et sa conception doivent être vus de façons plus larges que selon les seuls critères de l'art occidental. On ne peut pas apposer exclusivement sur une autre culture des critères qui ne sont pas les siens. De plus, ne pas considérer cette dimension esthétique intrinsèque reviendrait à nier celle de l'occident jusqu'au moyen âge dans la mesure où l'art y avait une fonction similaire à celle de l'Afrique traditionnelle c'est-à-dire, la fonction de relier l'homme au(x) dieu(x), ou alors, celle d'être le miroir du prestige d'un roi. Frank Willet dans son ouvrage l'art Africain précise d'ailleurs qu'à « *une époque, tout art européen avait une fonction sociale : instruction du fidèle, édification du dévot, ou glorification du noble*.[385] ».

Ainsi ces études sur la sculpture antique africaine montrent que ces dernières sont particulièrement complexes sur un plan aussi bien esthétique qu'ethnologique. Chaque objet doit être étudié en tenant compte de son environnement car il fait partie d'un ensemble « *d'expressions qui se complètent et se répondent* »[386]. Il devient dès lors plus difficile de pouvoir étudier ces œuvres hors de leur contexte. On comprend alors la relation très étroite que cet art entretien avec l'ethnographie. En effet, les ethnographes sont les premiers à s'être intéressé aux objets africains et à leur avoir donné une dimension autre que celle de matériels de cultures primitives. Néanmoins ils ne trouvèrent pas en ces objets la dimension originale des créations africaines que lui trouvèrent dans les années 1910, les artistes avant-gardistes européens. En effet, ces œuvres d'art représentèrent pour eux, une sorte de « génie sculptural[387] » sur des œuvres pourtant considérées aujourd'hui comme étant de qualité médiocre. En effet, ils se penchèrent longuement sur un masque africain et sa dimension esthétique.

Revenant à l'objet de notre interrogation en ce qui concerne l'esthétique en Afrique et les mutations introduites par la modernité, nous constatons que dès les indépendances, des pays comme le Sénégal se dotent d'une institution dédiée à l'enseignement des arts plastique. La création de l'école de Dakar, répondait à la volonté du président Léopold Sédar Senghor de voir naître dans son pays, récemment indépendant, une esthétique dite de « l'africanité ». Selon ce dernier, la culture était seule garante du développement d'une nation et de ce fait, il attribua 25% du budget national de l'Etat à la culture et se fit un point d'honneur à ce que la création de cette école fut une priorité. Les enseignants furent principalement Papa Ibra Tall et Iba Ndiaye Djadji qui ont tous deux été formés en France. Léopold S. Senghor appela par la

[384]Auteur de Au cœur de l'Afrique…1868-1871. Voyages et découvertes dans les régions inexplorées de l'Afrique centrale, Paris, Hachette, 1875.

[385] WILLET, F., *L'art Africain*, Frank Willet, Editions Thames et Hudson, collection l'univers de l'art, 1974 p164.

[386] DUBOIS, C., Op.cit, p116.

[387] DUBOIS, C., Op.cit, p114

suite le français Pierre Lods, fondateur de l'école de Poto-poto pour renforcer cette équipe. Pendant que Tall et Lods mettaient essentiellement l'accent sur la nécessité d'utiliser des motifs ou des thématiques identifiables comme étant africains Iba Ndiaye quant à lui encourageait la maîtrise technique. L'esprit de cette école représentait la conception que Pierre Lods et le président Senghor se faisaient de l'art africain. Selon Sidy Seck, *« Lods croit au talent artistique inné de l'homme noir et ne s'embarrasse guère de l'acquisition et de la maîtrise des moyens techniques d'expression*[388] ».

Cette école a suscité de nombreuses réactions quant à sa légitimité. En effet, sa particularité résiderait plutôt dans le fait qu'elle a été le fruit de la conception que Senghor se faisait des arts nègres et non le fruit d'un manifeste ou d'une technique particulière. Il faut noter comme le dit Abdou Sylla, critique d'art sénégalais, que Senghor avait « *créé sa propre esthétique de l'art nègre*[389] ». L'Ecole fut pourtant très dynamique ; outre le festival mondial des Arts nègres (Dakar 1966), ses artistes furent présentés en 1974 à Paris lors d'une exposition intitulée « Art sénégalais d'aujourd'hui », au Grand Palais de Paris. Ces artistes étaient Ibou Diouf, Amadou Bâ, Ibra Tall, Théodore Diouf, Alpha Oualid Diallo, etc. A cet effet, Jacques Lassaigne, alors conservateur en chef du musée d'art moderne de la ville de Paris, parla de l'exposition en ces termes : « *Cette exposition à Paris des artistes du Sénégal est la réponse ample et généreuse à une interrogation qui a été posée à tout le continent africain par notre pays il y a déjà des années. Elle prouve que tous les peuples ont bientôt le même âge et que leurs langages se valent*[390] ».

En définitive, cette école représente avant tout la conception que le président Senghor s'est faite de l'art africain. Il faut d'ailleurs préciser que ces artistes, étaient financièrement soutenus par le président. A la question « *Que savez-vous des rapports que Senghor entretenait avec les artistes*[391] ? » Abdou Sylla répond : « *En 1956, il a rencontré Alpha Walid Diallo et critiqué son travail trop figuratif. Il voulait même l'envoyer à Poto-poto… il recevait en audience, chaque mois des artistes qui venaient en nombre écouter ses discours dans lesquels il prodiguait des conseils* ». Cette réponse résume ce que représentait cette école qui était une sorte d'hybride entre l'art occidental et la sensibilité *nègre*.

---

[388]SECK, S., « L'école de Dakar : réalité historique ou escroquerie intellectuelle ? » in Senghor et les arts plastiques Ethiopiques numéro 70 1er semestre 2OO3. http://ethiopiques.refer.sn/spip.php?article48

[389]COURTEILLE, Sophie, entretien avec Abdou Sylla, « Senghor a créé sa propre esthétique de l'art nègre et de l'art contemporain, Afrik'arts, numéro 1, août 2005, p 40.

[390] Catalogue de l'exposition, « Art sénégalais d'aujourd'hui », texte d'introduction.

[391] COURTEILLE, Sophie, entretien avec Abdou Sylla, « Senghor a créé sa propre esthétique de l'art nègre et de l'art contemporain, Afrik'arts, numéro 1, août 2005, Op.cit., p 40.

CHAPITRE 3 : L'ART AFRICAIN ET EUROPE, UNE NOUVELLE LECTURE ESTHETIQUE DE L'ŒUVRE D'ART

Ainsi, ce qui est intéressant, c'est en définitive d'avoir un exemple des mutations qui ont fait de l'art contemporain africain ce qu'il est aujourd'hui. A travers l'Ecole de Dakar, nous constatons qu'une culture hybride a modifié les conceptions artistiques d'un pays, pour voir émerger un nouvel art qui ne correspond, ni totalement à une culture ni totalement à l'autre. Nous nous risquons donc à penser, malgré les nombreux débats sur le sujet, que l'art contemporain africain serait né de cette hybridité, de cette double culture et donc d'une volonté de la part des artistes africains - à l'origine - mais également des professionnels du monde de l'art, de s'identifier spatialement et de façon identitaire face aux nouveaux enjeux du marché de l'art. Cette nécessité s'est fait ressentir, en outre, à cause de l'ouverture d'un marché de l'art qui lui, a émergé face à la globalisation économique et selon Rasheed Araeen, à cause d' « *une forte demande pour les œuvres exotiques, accompagnée de l'expansion du marché de l'art, ainsi que du spectacle du multiculturalisme*[392] ». Ces mutations vont, comme nous le verrons, engendrer une nouvelle topographie dans le monde de l'art africain, mais également l'invention de nouveaux genres, notamment en matière d'art populaire. Ainsi, bien qu'affirmer que l'Afrique ait accédé à la modernité par le colonialisme paraisse une évidence, notre objet sera d'analyser les changements esthétiques que cette révolution a permis ou causés et quelles en sont les conséquences pour les artistes et les professionnels africains, notamment en termes de perception de leur travail. La question de l'identité de l'artiste refait alors surface. Il y a donc eu des appropriations de la modernité de la part des populations locales à travers les objets dits modernes. La question qui reste centrale, au vu de ce que nous avons exposé, est, comment, de ce fait, les pays du sud ont-ils intégré les nouveaux usages de la modernité et comment le glissement s'est fait vers la globalisation que nous connaissons aujourd'hui? La question est de savoir quels ont été les éléments déclencheurs de cette nouvelle lecture de l'œuvre d'art en Afrique. De manière itérative, nous tenterons de comprendre les éléments qui ont permis d'aboutir à ce que représente l'art contemporain, aux yeux des artistes africains mais aussi des institutions internationales. L'intérêt est de savoir s'il reste enclavé dans des considérations ethniques ou s'il est aujourd'hui arrivé à sortir du carcan ethnique et culturel pour être considéré comme art à part entière, sans aucune autre connotation. Aussi longtemps que les Européens ont fréquenté les côtes africaines, une influence a été ressentie sur certaines œuvres africaines, notamment celles issues des côtes où accostaient les Portugais. Il n'en demeure pas moins que les œuvres plastiques d'origine africaine ont été « révélées » au grand public lorsque le regard sur l'œuvre a changé, du côté des artistes occidentaux. L'expression plastique n'est pas la seule quête du beau, mais également celle de ce que les historiens répertorient comme ayant des œuvres qui ont en commun le fait de partager le non-respect du naturalisme dans les proportions du corps humain[393]. Cet art viendrait ainsi s'opposer à ce que l'on appelle « le réalisme social » qui serait, en quelque sorte, l'expression plastique du monde occidental ; autrement dit, celui de tradition européenne.

L'art africain a longtemps été méconnu de l'Occident. Son historicité l'a été encore plus dans la mesure où il y eut peu de documents qui attestèrent ou expliquèrent l'origine des différentes expressions plastiques qui existent sur le continent. Aujourd'hui, des méthodes

[392]ARAEEN, R., « Modernité, modernisme et le futur de l'Art en Afrique », *Symposium,* Arts, minorités et majorités, The international press of association of art critics, Juillet 2003.

[393]WILLET, F., *L'art Africain*, Op.cit., p 27.

scientifiques permettent d'obtenir des informations sur les œuvres, leur origine, leur âge ou encore les éléments qui les composent. La connaissance du continent africain par les Européens était très sommaire avant le XVe siècle. L'Afrique représentait à l'époque de l'antiquité, pour les romains, « « la terre des lions[394] » ». Selon Ezio Bassani, commissaire de l'exposition *Arts of Africa* et spécialiste des arts africains, il faut attendre la seconde moitié du XIVe siècle pour que des empires comme celui du Mali apparaissent pour la première fois sur les cartes.[395] En outre, « *les villes de Gao et de Tambouktou sont correctement positionnées sur* l'Atlas Catalan, *dessiné en 1375 par Abraham Cresques, à l'intention du roi de France Charles Quint*[396] ». Durant la seconde moitié du XVe siècle, des contacts commerciaux s'établissent avec les populations de l'Afrique subsaharienne. Leur but était selon Bassani, de « *s'insérer sur le marché transsaharien, en contournant par la voie de l'océan le bastion des territoires islamisés*[397] ».

Les Portugais quant à eux empruntèrent les voies maritimes et atteignirent en un demi-siècle les côtes du Golfe de Guinée et l'embouchure du Congo. Ils étaient dotés d'instruments de navigation sophistiqués, ce qui leur permit d'atteindre en 1498 le Cap de Bonne Espérance et d'ouvrir la voie aux autres grandes nations européennes. Bassani nous explique que grâce à ces voyages, de nombreuses œuvres furent collectées et attestèrent des différents contacts qui eurent lieu durant cette période entre les Européens et les populations autochtones. Les nombreuses œuvres collectées durant ces siècles seront acheminées vers le continent européen et intégreront des collections principalement privées. Cet art traditionnel fera l'objet d'intérêts au fil des ans et sera perçu de façon différente, comme nous le verrons.

3.1 DES CABINETS DE CURIOSITE AUX PREMIERS MUSEES D'ART PRIMITIFS

Le concept des cabinets de curiosité est assez ancien. Il se différencie des musées des beaux-arts dans la mesure où sa fonction est d'être, en quelque sorte, un lieu de stockage de « *curiosités* » ; comme son nom l'indique. Il s'agissait d'une sorte de chambre qui réunissait les *étrangetés* du monde. Benoît de L'Estoile rapporte que durant les XVe et XVIe siècles, « *les objets des Autres, recherchés pour leur rareté, trouvent place dans des cabinets de curiosités : c'est ainsi que les princes de la Renaissance recueillent les précieux ivoires luso-africains ou les objets d'Amérique*[398] ». Ces cabinets apparurent durant la Renaissance, un peu partout en Europe, notamment en France à l'initiative de François Ier et en Italie, grâce à la famille Médicis, avec Laurent le Magnifique.

Les objets rapportés en Europe dès le XVe siècle sont avant tout des créations principalement en ivoire, effectuées sous la direction des marins portugais fréquentant les côtes d'Afrique occidentale et du golfe du Biafra. Ces objets dits « afro-portugais » étaient d'une très grande qualité esthétique. Ils furent d'abord gardés dans les cabinets royaux avant d'être par la suite catalogués dans les collections de différents musées tels que ceux de Madrid, de Brunswick ou au Vatican. Les missionnaires portugais et italiens implantés dans le royaume Loango (Angola) firent réaliser des objets de culte ; tels que des crucifix en cuivre

[394]BASSANI, E., « Art africain ancien pour les africains », Catalogue d'exposition Arts of Africa, 7000 ans d'histoire, p 27, 2005, Skira/Grimaldi Forum.

[395]En 1339 sur la carte d'Angelino Dulcert.

[396]BASSANI, E., Op. cit., p 27

[397]Ibid.

[398] DE L'ESTOILE, B., *Le goût des autres, de l'exposition coloniale aux arts premiers*, Flammarion, 2010, p 294.

par les forgerons, ou des objets en fer. Ces outils témoignaient d'une grande maîtrise de la matière et d'une créativité exceptionnelle. Ces œuvres portaient également le nom de « *bini-portugais* », en référence au royaume de Bénin où elles furent également fabriquées. Comme l'atteste Ezio Bassani de nombreuses pièces, notamment en ivoire, ont été durant le XVe siècle réalisées pour un public européen. Il affirme que « les ambassadeurs du souverain du Congo, arrivés au Portugal en 1488, à bord des navires de Diego Cao, apportèrent comme cadeau au roi portugais Jean II des « « *défenses d'éléphant et des objets élaborés en ivoire, ainsi que de nombreuses étoffes en fibre de palmier bien tissés et aux jolies couleurs*[399] » ». Il ajoute que c'est à partir de ce moment que ces œuvres arrivèrent en Europe et rapporte ainsi que les « *Les inventaires précis des Medici révèlent que les grands seigneurs de Florence possédaient déjà au milieu du XVIe siècle, des œuvres africaines en ivoire*[400] ». Cela explique d'ailleurs l'utilité (usage) de ces œuvres car, parmi elles, on retrouve des cors d'une très grande finesse fabriqués au Nigeria, en Angola, en Sierra Leone ou encore au Congo. On retrouve également des objets comme des salières, des cuillères, des fourches dont la particularité était qu'elles étaient ornées de personnages aux traits européens. Ezio Bassani décrit une de ces pièces (une salière qui daterait du XVIe siècle) de la manière suivante : « *les individus ressemblent à des personnages de la cour de Lisbonne, et leur représentation rappelle les illustrations figurant dans d'anciens volumes de voyage qui pourraient avoir été fournis aux sculpteurs africains pour leur servir de modèle*[401] ». Franck Willet explique d'ailleurs que les pièces en ivoire furent très certainement, les premières pièces artistiques qui furent rapportées en Europe depuis l'Afrique. Il affirme que « *la première création artistique que l'on rapporta fut sans doute la série d'ivoires sculptées au XVIe siècle dans un style hybride par des artisans africains d'après des modèles européens*[402] ».

Peu de pièces ont durant les XVIIe et XVIIIe siècles été rapportées et, peu à peu les objets se déplacent vers les musées occidentaux ; notamment vers les muséums d'histoire naturelle. C'est d'ailleurs à partir de cette époque que l'on commence réellement à distinguer les cabinets de curiosités de ceux d'histoire naturelle. C'est ainsi que le British Muséum de Londres, après la fameuse expédition punitive menée par l'armée anglaise contre l'Oba du Bénin[403] en 1897 constitue une partie de sa collection d'art nègre. Les œuvres de cette cité étaient également d'une grande valeur esthétique, car le travail de cour de cet Etat était remarquable, et ce depuis des siècles. Les Français avaient également leur musée ; celui du Trocadéro était constitué de nombreux trésors des anciennes AOF et AEF avant 1914. Le royaume de Belgique bénéficia, quant à lui, des pièces en provenance du Congo qu'il occupa à partir de 1885. Les Belges se passionnèrent pour les œuvres de cette région. Ainsi des œuvres en bois, en ivoire, en raphia, vinrent grossir les colletions du musée royal de Tervuren. Il faut noter que l'art du Congo a subi, comme toute la côte occidentale du continent, une influence de l'art européen, à travers les commandes des marins pour les habitants de l'ancien royaume du Bénin, et au Congo à travers les commandes des missionnaires. Le cas du Congo est d'autant plus intéressant que le roi du bas Congo, Nzinga Nkuvu avait été baptisé en 1491, entraînant avec lui de nombreuses conversions au catholicisme. Cela explique donc les nombreuses influences religieuses que l'on retrouve sur certaines œuvres datant de cette époque, dans la zone de l'embouchure du Congo (Congo Brazzaville et Congo Kinshasa). En

[399]BASSANI, E., Op.cit. p 235.

[400]Ibid.

[401]BASSANI, E., Op.cit., p 280.

[402]WILLET, F., Op.cit., p 80.

1899, le *Museum für Vökerkunde* de Vienne constitue sa collection d'œuvres provenant du palais d'Abomey, après la victoire des troupes anglaises en 1897[404]. La période de la rationalisation commence donc et l'on commence à considérer toutes ces curiosités rapportées du monde avec un œil que l'on voudrait plus scientifique.

3.2 LES MUSEES D'HISTOIRE NATURELLE EN EUROPE

Durant le XIXe siècle, de nombreux musées de type ethnographique ou d'histoire naturelle voient le jour en Europe. Cela fait suite, dès la fin du XVIIIe siècle, à des projets allant dans le sens de la réunification des objets ethnographiques qui étaient à la disposition de l'Etat et qu'il fallait porter à la connaissance du Grand public. En France par exemple, est inauguré à Paris en 1878 le Museum ethnographique des missions scientifiques grâce au concours d'Ernest-Théodore Hamy dont l'objectif était de rassembler et de classifier les « *specimens les plus représentatifs de l'évolution des techniques de l'humanité*[405] ». Ce musée intéressa beaucoup plus tard les Fauves et Picasso qui y auraient rencontré l'art nègre. Il faut cependant noter qu'à ses débuts, les objets figurant dans ces musées étaient principalement d'origine amérindienne et asiatique.

3.3 LES MISSIONS D'EXPEDITIONS SCIENTIFIQUES

La très célèbre expédition Dakar-Djibouti menée sous la direction de Marcel Griaule a également permis d'enrichir les collections d'art africain des musées français notamment celui du Trocadéro. De 1931 à 1933, son équipe traversa l'Afrique d'Ouest en Est et récolta 3500 objets ethnographiques qui permirent d'enrichir la collection du musée d'ethnographie[406]. Les collections d'œuvres africaines arrivent donc de manière ponctuelle en Europe jusqu'au XIXe siècle où elles sont considérées comme des œuvres curieuses qui sont, assez souvent, censées avoir des pouvoirs mystiques. De Charles le Téméraire à Philippe d'Espagne en passant par Ferdinand II du Tyrol, les œuvres « curieuses » voyagent en Europe pour satisfaire la soif de connaissances des Seigneurs. Cette quête se poursuit durant l'époque coloniale et entraine, comme nous l'avons déjà évoqué, des missions d'expéditions qui avaient pour but de capitaliser et d'étudier les différents peuples colonisés. C'est cependant au début du XXe siècle que différentes missions ethnographiques vont permettre de connaître un peu plus l'art africain. Ce dernier sortira par la suite du musée ethnographique pour susciter la curiosité des artistes qui voient en ces œuvres une approche différente. En 1930, la société des africanistes est créée et a pour but d'étudier, de manière scientifique et pluridisciplinaire, l'Afrique et ses habitants. Elle réunit des savants de tous bords. C'est dans ce cadre que nait la mission Dakar-Djibouti : une expédition ethnographique qui a permis de collecter de nombreuses œuvres entre l'Afrique de l'Ouest, l'Afrique Centrale et l'Afrique de l'Est. L'objectif était pour Marcel Griaule et son équipe de collecter assez d'informations pour, d'une part étudier et alimenter les connaissances en matière ethnographique et d'autre part, montrer la grandeur de l'Empire colonial français. Ainsi, Griaule et son équipe parcourront l'Afrique d'Est en Ouest afin de collecter, sur environ 20000 kilomètres, des objets rituels ou usuels qui seraient exposés une fois le retour de la mission en France. Benoît de L'Estoile précise que cette expédition avait un double but qui était : « *la collecte directe, mais aussi la diffusion de « « bonnes pratiques » » de collecte parmi les coloniaux, afin de leur permettre de récolter de*

[404]COQUET, M., « Quiproquos. A propos d'esthétique africaine », Journal des africanistes, tome 60, fascicule 2, p 55.

[405]PAUDRAT, J.L., *« Afrique » Le primitivisme dans l'art du XXe siècle*, Flammarion, 1987, p 125.

[406] DE L'ESTOILE, B., Op.cit., p188.

leur côté pour le compte du musée[407] ». Cette période coïncide également avec un véritable attrait pour l'exotique, notamment de la part du grand public qui commence à se rendre compte de l'immensité de l'Empire français et comme l'affirme Joëlle Busca, « *c'est également à cette époque que se développe l'usage de la photographie qui, non seulement donne à voir tous les paysages, y compris les plus lointains, mais de par ses possibilités de reproductibilité, de les rendre parfaitement diffusables et accessibles à tous*[408] ». On se rend compte alors que l'autre n'est plus très loin, et l'on s'intéresse à ses mœurs étranges!

Arrive ainsi, une sorte de mode pour les objets rapportés de lointaines contrées par les colons ou par les érudits qui, lors de voyages ou d'expéditions, rapportèrent des curiosités d'Afrique, d'Asie ou d'Océanie. Cette période est aussi marquée par une véritable ébullition artistique en Europe. Les artistes s'interrogent, créent, inventent de nouveaux codes qui vont, à terme s'entrecroiser avec les arts africains. Les mouvements artistiques s'intéressent alors à ces nouvelles pièces exotiques. Les objets doivent dès lors être collectés et codifiés dans des musées et permettre à ceux qui les visitent de « *faire le tour du monde en deux heures*[409] ».

3.4 PRIMITIVISME ET ART MODERNE

Le terme primitif désigne, aujourd'hui dans l'art, toutes les formes et représentations artistiques qui seraient issues de peuples dits primitifs. Il s'agit des premières manifestations de l'art dans des sociétés qui ne connaissaient pas l'écriture et qui avaient encore un mode de vie de type traditionnel. Le primitivisme est un concept assez complexe et qui n'a de sens que si on l'oppose au terme « *civilisé*[410] ». Au début du XXe siècle, les artistes essayent, par des recherches d'ordre esthétique et philosophique et même ethnographique, de s'approprier le sens profond et l'authenticité de l'art. Quelles conceptions originelles ont été à l'œuvre de l'engouement des artistes occidentaux pour les cultures dites primitives et quelles influences ont-elles apportées à l'art moderne?

3.4.1 Le primitivisme en France

Bien que les origines de la réflexion des artistes d'avant-garde remontent au primitivisme et à ses apports à l'art moderne et au XIXe siècle, Robert Goldwater explique que « *l'intérêt artistique du XXe siècle pour la production des peuples primitifs ne fut ni aussi attendu ni aussi soudain qu'on l'a supposé généralement*[411]». Il y avait donc une réflexion qui depuis quelques années murissait dans l'univers artistique et qui concernait les orientations esthétiques qu'allait prendre le monde de l'art. En France, dès le début du XXe siècle, les artistes français s'intéressent à des œuvres venues d'Outre mer, notamment du Pacifique et d'Afrique. Ainsi, Picasso, Matisse, Derain ou encore Vlaminck, commencent de façon à peu près simultanée, à se captiver pour des œuvres qui arrivent dans les musées et dans les collections privées et qui ne ressemblent en rien à l'idée que l'Occident se fait de l'art. Les œuvres que rapportent les ethnologues sont l'objet de multiples interrogations ; et il semblerait

[407] DE L'ESTOILE, B., 2010.

[408] BUSCA, J., *L'art contemporain africain, Du colonialisme au postcolonialisme*, L'Harmattan, 2001, p 147.

[409] Message d'une affiche du musée de l'Homme 1953.

[410] ANTLIFF, M., LEIGHTEN, P., *Cubisme et culture*, collection l'univers de l'art, Editions Thames et Hudson, 2002, p 29.

[411] GOLDWATER, R,. *Le primitivisme dans l'art moderne*, PUF, Sociologie d'aujourd'hui, 1986, p 21.

qu'au delà de l'aspect esthétique hors du commun une véritable réflexion se fit autour de l'objet. Objet qui appartient à un monde régi par « *l'instinct et par le sentiment*[412] ».

De nouveaux discours influencés par d'autres mouvements comme l'expressionnisme allemand ou le Fauvisme vont entrainer de nouvelles manières d'aborder l'œuvre. Une sorte de frénésie entraîne les artistes vers cette quête du simple et la déconstruction de certaines règles en matière d'esthétique. Une fascination pour les œuvres non conventionnelles, qui ne respectent pas les canons de l'esthétique au sens de d'Alexander G. Baumgarten, fait peu à peu son chemin. L'œuvre n'est plus forcément belle, elle est remplie de sens ; un sens qui devient perceptible et ce, d'une autre manière. La rupture est alors visible et entraîne plusieurs manifestations du primitivisme. En effet, Robert Goldwater, dans son ouvrage Primitivism in modern painting explique que cette découverte de l'art nègre va entrainer, en Europe, plusieurs types de primitivismes : le primitivisme romantique, de Gauguin et des Fauves, le primitivisme intellectuel des cubistes, le primitivisme affectif du mouvement *Die Brücke*, etc. Une attitude que l'auteur qualifie de « productive d'art » s'empare ainsi de la scène artistique européenne de l'époque. Le primitivisme acquiert cependant sa véritable connotation avec Picasso et le mouvement cubiste. Cette révolution se serait faite, selon Jean Luc Aka-Evy, en partie, grâce aux évolutions du XIXe, siècle notamment en matière d'ouverture vers les territoires dits « exotiques » qui se popularise peu à peu. Ainsi, grâce aux expositions universelles (Londres 1862, Amsterdam 1883, Paris 1889) et aux musées d'ethnographie qui ouvrent leurs portes une autre perception de l'altérité se fait. Les arts non occidentaux ouvrent de nouvelles perspectives en matière de création. Aka-Evy cite ainsi Einstein(1915) pour qui « *Ils* [les objets] *ne sont plus alors le support d'une rêverie exotique ou d'une histoire fantasmatique mais sont considérés pour leur valeur intrinsèque*[413] ».

3.4.2 L'expressionisme allemand et le primitivisme

Il s'agit principalement du groupe « Die Brücke ». Ce groupe fut créé en 1905 à Dresde. Fritz Bleyl, Ernst Ludwig Kirchner, Eric Heckel et Karl Schmidt en furent les fondateurs, furent par la suite rejoints par Pechstein. « *Le groupe fut nommé ainsi en référence à un extrait de « « Ainsi parlait Zarathoustra » » de Friedrich Nietzsche parlant du potentiel qu'a l'humanité de devenir un « pont » vers un monde meilleur (Übermensch). Les membres du Die Brücke avaient quant à eux le but de faire un « pont » entre la peinture néo-romantique traditionnelle allemande et la peinture expressionniste moderne* »[414]. Ce que ces jeunes recherchaient, c'était « *l'absolu naturel, la libération de toute contrainte bourgeoise, le refus de toute forme d'asservissement à l'histoire, la couleur pure, la spontanéité du dessin et le maximum d'expressivité au sens de ce qui est généralement appelé expressionnisme*[415] ». Ils prônaient ainsi, selon Michel Leiris, la nécessité de retrouver les instincts, les extases, les réactions quasi viscérales qu'ils prêtent à l'homme des origines. Ils avaient pour modèles les néo-impressionnistes mais aussi des artistes comme Van Gogh ou Munch.

Les œuvres primitives furent découvertes par Ernst Kirchner au musée d'ethnographie de Dresde en 1904. Dans cet endroit, des œuvres d'Afrique et d'Océanie furent exposées suite

[412] ANTLIFF, M., LEIGHTEN, P., Op.cit., p 30.

[413] AKA-EVY J.L. « De l'art primitif à l'art premier »,*Cahiers d'études africaines*. Vol. 39 numéro155-156. 1999. pp. 563-582.

[414] Source Wikipedia.com le 16/06/06.

[415] La peinture expressionniste allemande, Serge Sabarsky, 1987.

aux nombreuses expéditions ethnographiques menées jusque là. Ainsi, les membres de ce groupe devinrent très vite familiers de tout cet art primitif qui rejoignait en quelque sorte la finalité, le but de leur travail. Ce qui les distingua des autres groupes fut : l'influence de trois sortes d'arts qui étaient tenus pour primitifs. Il s'agit des sculptures d'Afrique et d'Océanie mais aussi des bois gravés allemands et des dessins d'enfants. Les artistes furent influencés par Munch et Van Gogh mais aussi par Gauguin et Ensor. Il faut à ce titre noter que l'influence du travail de Gauguin sur ce groupe rend encore plus complexe son idéologie. En outre influences de ce groupe en matière d'art primitif étaient plus océaniennes qu'africaines. Ils avaient selon Robert Goldwater, une tendance à « *traiter comme superficiels et sans importance, tous les aspects du monde compliqués et raffinés, et à s'efforcer d'aller par derrière quelque chose d'important et de fondamental*[416] ». Le groupe expose, pour la première fois, à Berlin en 1910 et se dissout en 1913. En effet, peu à peu les singularités se font ressentir et les conceptions divergèrent. Il faut donc retenir des expressionnistes allemands, leur approche esthétique et conceptuelle, et surtout le fait que leur art fut en quelque sorte un art « primitivisant ». Pour eux, les arts africains et océaniens étaient « *la preuve d'un art primitif qu'il fallait célébrer* [417]».

3.4.3 Le Fauvisme

Le Fauvisme évoque aujourd'hui l'un de mouvements artistiques les plus importants du XXe siècle. D'une part à travers la qualité de ses œuvres et, d'autre part, en raison de l'influence qu'il a exercée sur toute la peinture contemporaine. On peut citer au sein de ce mouvement de nombreux artistes, mais ceux qui nous intéressent sont ici principalement : Matisse, Derain et Vlaminck. Ce mouvement a pris naissance lors du troisième salon d'automne en 1905 sur les Champs-Élysées. Ce salon réunit l'ensemble des peintres qui vont constituer un courant nouveau. Le nom qui le désigne au regard de l'histoire de l'art vient du critique d'art Louis Vauxcelles : ce dernier en apercevant un torse du sculpteur Albert Marque au centre de cette pièce où étaient accrochés des tableaux de Matisse, Derain, Vlaminck, Friesz, etc. s'écria : « *Donatello chez les Fauves* ». Ainsi le mouvement naquit ou plutôt eu un nom. En effet, la rencontre entre les futurs Fauves s'était faite depuis quelques années. Dès 1892, Matisse et Marquet se voient au cours du soir de l'école des arts décoratifs à Paris. En 1898, Matisse fréquente une petite académie de la rue de Rennes, il y rencontre Derain et Jean Puy. En 1900, Vlaminck et Derain se rencontrent, ils habitent la même localité. Ils louent un atelier et commencent à travailler ensemble. C'est en 1901 que Derain présente Vlaminck à son ami Matisse. Les Fauves à leurs débuts suscitent avant tout les rires et les insultes. « *On les appelle les « « invertébrés » », les « « incohérents*[418] » » ; cela, particulièrement à l'occasion du salon des indépendants en 1905. Matisse principalement y est violemment critiqué. Cette hostilité n'empêche cependant pas les artistes de continuer leur travail et d'enregistrer d'autres adhésions notamment celle de Braque en 1906.

Ce qui caractérise ce mouvement, dans sa dimension plastique c'est d'abord leur choix des motifs à peindre et leur rapport avec ces motifs. En effet, ils manifestaient une réelle autonomie par rapport à la couleur. Ils rejettent plusieurs valeurs de l'art classique européen dont la perspective. Ils tentent d'établir une communication entre l'essentiel, l'individuel et

[416]GOLDWATER, R, 1988.

[417] DUBOIS, C., Op.cit., p115.

[418]WILLET, F., Op.cit., p164

l'universel, l'objectif étant d'attirer le spectateur vers une expression nouvelle. En contemplant une œuvre Fauve, on est « *invité non à comprendre la scène qui se déploie sous nos yeux mais à s'abandonner à l'effusion instinctuelle et immédiate de nos seuls sens*[419] ». Ce qui est dès lors intéressant, c'est de savoir en quoi la rencontre avec les arts primitifs fut enrichissante dans le travail des Fauves. Les Fauves furent pour ainsi dire le groupe artistique qui, le premier, s'intéressa à l'art primitif. En effet, en 1905, Maurice de Vlaminck aperçoit dans un bistrot d'Argenteuil « *deux statuettes du Dahomey peinturlurées d'ocre rouge et d'ocre jaune et de blanc et une autre de la Côte d'Ivoire, toute noire*[420] ». A cette première acquisition s'ajouta un masque blanc et deux statues originaires de Côte d'Ivoire d'origine *Dan*. Cédées à Derain par un ami de son père, l'artiste le transmet à Matisse et à Picasso qui en furent bouleversés. Il faut noter que, hormis le fait qu'acquérir des statues primitives était un peu à la mode, les différentes expositions universelles, mais aussi le musée ethnographique du Trocadéro, avaient aiguisé la curiosité des artistes par rapport à cet art. Dès lors, ce fut la course aux objets d'art océaniens et africains. Ainsi en 1906, Derain introduit le style « exotique » dans son œuvre « La danse achevée ». Ils sont à travers leur travail soucieux de retourner aux sources. Ce qui les intéressa dans ces œuvres, ce fut ce que Von Sydow[421] appela « *leur contenu émotionnel mystique* ».

Ainsi, il semblerait que bien que l'art primitif ait intéressé les Fauves, les influences viendraient principalement de Gauguin qui, le premier, s'intéressa à l'art conceptuel mais aussi au néo impressionnisme, au pointillisme. On remarque, dès lors, que les influences sont nombreuses. Il s'agissait d'un groupe qui était à la quête d'un mode d'expression nouveau. Bien qu'ils se soient intéressés les premiers aux arts primitifs, les cubistes ont sans doute été plus loin dans l'aspect conceptuel de cet art. Il faut ajouter qu'à cette époque, concernant l'art d'Afrique, on s'intéressait à un « certain art africain ». Car, en effet, il existe en Afrique un art figuratif[422.]. D'autres groupes artistiques s'intéressèrent à l'art nègre notamment les Futuristes italiens, mais ce qu'il est intéressant de noter c'est que, « *la découverte de l'art africain a eu lieu quand un état des recherches contemporaines l'a rendu nécessaire*[423] ». Selon Robin, la cause fondamentale a été le passage de l'art avant-gardiste de styles fondés sur la perception visuelle à d'autres axés sur la conceptualisation. Ainsi, il serait non pas erroné mais exagéré d'attribuer les grandes mutations de l'art occidental à la découverte de l'art primitif par les milieux artistiques, au début du XXe siècle. Il semblerait que cet art ait simplement été en résonance particulière avec les orientations des recherches des artistes de cette époque. Cet art répondait en quelque sorte à leurs interrogations ; correspondait à ce qu'ils attendaient d'une œuvre d'art. En effet, comme nous le constatons, les intérêts pour cet art finalement diffèrent selon le mouvement artistique. Aussi, les artistes se sont-ils intéressés à l'art africain « conceptuel » qui, en définitive et comme nous l'avons dit, ne représente pas la totalité de ce qu'est l'art africain traditionnel. Notons que cet engouement pour l'art africain de la part des artistes occidentaux, mais également de la part des ethnologues, suscite également peu à peu, un intérêt du côté des intellectuels africains qui voient, en cette frénésie, une certaine reconnaissance des civilisations africaines qu'il faut célébrer et faire connaître au peuple africain et à sa diaspora. Nous verrons dans quelle mesure les peuples de ce continent

[419]Primitivisme et art moderne, Actualité des arts plastiques, Centre national de documentation pédagogique numéro 82.

[420]LEIRIS, M., Op.cit p1129.

[421]Historien de l'art et ethnologue allemand, spécialisé dans les arts primitifs. (1885-1942)

[422]Cf. Chapitre sur les arts figuratifs dans de l'Afrique, Michel Leiris, Editions Gallimard 1995. P1319 à 1366.

[423]RODIN, W., *Le primitivisme dans l'art du XXe siècle : Les artistes modernes devant l'art du XXe siècle*, , Editions Flammarion, 1987 p 11.

commencent à manifester leur culture et tentent à travers plusieurs manifestations d'accorder une place à l'art africain aujourd'hui. Mais, intéressons nous d'abord à ce qu'est devenu l'art africain sur le continent européen.

Bien que l'on ait choisi d'aborder ces trois formes de primitivisme, il faut néanmoins noter qu'entre le XIXe et le XXe siècle, plusieurs autres formes de primitivisme ont existé. Comme l'explique Robert Goldwater, il y a eu, de nombreuses manières de rendre hommage au primitif ; d'abord à travers plusieurs formes et différentes fexpressions artistiques. Il semblerait que les arts ditsprimitifs n'aient rien en commun si ce n'est le caractère « simple et naïf » qui leur a été conféré, compte tenu de leur origine géographique. En effet, ces œuvres venaient de contrées moins avancées d'un point de vue économique. Il apparaissait clair qu'elles n'avaient pas été travesties et étaient donc pures! Les œuvres originaires d'Afrique, d'Océanie, etc. servaient en quelque sorte de stimuli pour des artistes en pleine quête d'originalité et de régénérescence. Goldwater trouve dans l'art primitif un rôle de catalyseur pour les artistes ; une sorte de soutien qui leur permettait de « *formuler leurs propres buts parce qu'ils pouvaient lui attribuer les qualités qu'eux mêmes s'efforçaient d'atteindre*[424] ».

En définitive, le primitivisme en Occident permet selon Aka Evy[425], de s'affranchir de l'art qui copie ; un art - selon ses dires-, « *trop étroitement lié à l'imitation*[426] » et va autoriser du côté des artistes des questionnements d'un autre ordre. Des questionnements sur le beau, le laid, la métaphysique, les formes et plus globalement l'esthétique. Plus de liberté, des œuvres que l'on arrive de moins en moins à ranger dans une catégorie, un mouvement font leur apparition et brouillent les canons esthétiques de l'époque. Cette nouvelle manière de s'exprimer dans l'art pousse à la réflexion, à une perception différente de l'œuvre et de sa place dans le monde de l'art. Ce qu'il est intéressant de constater et que nous fait remarquer Jean Luc Aka-Evy, c'est que le climat social et intellectuel, se prêtait fortement au succès du primitivisme. En effet, les Portugais ayant découvert l'art des côtes béninoises au XVe siècle, l'expédition punitive de 1898 n'entraîna pas d'engouement de la part des artistes occidentaux.

3.4.4 Le cubisme et l'art africain

Chez les cubistes, il faut noter que Picasso avait un an de retard sur le reste de l'avant-garde, concernant son intérêt pour l'art africain. Revenons néanmoins sur le fait que le mot primitivisme serait sans doute plus approprié dans ce cas, parce qu'à cette époque on faisait rarement la différence entre art africain et art océanien, même chez Picasso. Les fauves et les expressionnistes allemands reconnaissent déjà pour leur part la valeur esthétique des objets africains. Il semble néanmoins que les cubistes soient ceux qui se sont le plus attardés sur la valeur esthétique de ces œuvres. Le rapport que Picasso entretient avec l'art primitif se manifeste de façon plus éloquente dans son tableau : *Les demoiselles d'Avignon* où il est possible de voir, selon Tim Hilton, *« avec quelle intensité cette révélation fut appliquée aux deux femmes*[427] ». Remarquons que cette référence aux arts primitifs est essentiellement en relation avec les visages du tableau comme nous le verrons.

Ce qui intrigua Picasso dans l'art primitif, c'est le fait que le masque Dan qui lui avait

[424]GOLDWATER, R., p 223.

[425]AKA-EVY J.L., Op.cit., pp. 563-582.

[426]Ibid.

[427] HILTON, T., *Picasso*, L'univers des arts, Editions Thames et Hudson 1996. p83

été présenté par Derain ne correspondait pas aux normes esthétiques de l'art classique européen. Cette dimension intéressa beaucoup Picasso qui en parla à Matisse. Michel Leiris nous explique que, « *c'est à Maurice de Vlaminck que l'on attribue le mérite d'avoir reconnu le premier l'art africain à sa juste valeur* [428]». En effet, ce dernier aurait acquis plusieurs statues africaines, dont un masque *Dan* qu'un ami de son père lui avait donné, et que sa femme voulait jeter aux ordures. Ce même masque qu'il cède à son ami André Derain tombe entre les mains de Matisse et Picasso qui en furent bouleversés. Picasso durant l'été 1907 fut également fort intéressé par des œuvres du musée du Trocadéro. En réalité, il fut attiré par la simplicité et la pureté des formes géométriques. Pour lui ce langage plastique avec des signes codifiés (un rectangle pour la bouche, un cylindre pour les yeux, etc.) entraîna une véritable révélation. C'est à cette même période qu'il achève une toile de six mètres carrés qu'il a commencée depuis plusieurs mois. Ce tableau choqua énormément son entourage immédiat. Il s'agit de Matisse, Apollinaire et de Braque. Si ce tableau suscita des émotions si vives, c'est sans doute parce qu'il avait « *une position presque agressive à l'égard de l'avant-garde parisienne qui essayait d'inventer un art nouveau*[429] ».

Seul Kahnweiler un jeune collectionneur allemand aime ce tableau dès sa première visite. Cette toile s'appellera quelques années plus tard, *Les demoiselles d'Avignon.* Si ce tableau a suscité tant de réactions, c'est aussi parce qu'il représentait une véritable révolution dans le travail du peintre espagnol. En effet, *Les demoiselles d'Avignon*, annonce ce mouvement fulgurant qui va bouleverser l'art du XXe siècle et annoncer une rupture avec ce qui jusque-là s'est fait en matière de production plastique : le cubisme. William Rodin, explique d'ailleurs que c'est « *seulement lorsque Picasso s'est inspiré de l'art tribal dans les demoiselles d'Avignon que sont apparus les signes d'une véritable percée* »[430]. Cette percée va entraîner, en quelque sorte, la mise à l'ordre du jour de l'art tribal dans la peinture occidentale. Cette peinture représentait pour Picasso, « en premier lieu, une affinité élective et en second lieu une substance propre à alimenter son œuvre ». Certains auteurs émettent cependant des réserves quant à l'influence de « l'art nègre[431] » sur le travail de Picasso. En effet, selon Tim Hilton[432], « *on a exagéré le rôle que l'art africain a joué sur le cubisme* ». Il semblerait que Cézanne ait beaucoup plus influencé le travail de ce dernier. Il ajoute que « *l'africanisme n'avait été qu'une incursion rapide et spectaculaire*[433] ». Michel Leiris pense, quant à lui, que pour réellement ressentir l'influence de l'art nègre sur ses travaux, il faut attendre la période du cubisme analytique.

Ainsi, l'aspect conceptuel de certaines œuvres primitives influença les cubistes. Ajoutons qu'en réaction contre l'impressionnisme, « *les cubistes avaient opté pour une peinture à l'ossature plus forte qui rendrait compte des objets dans ce qu'ils ont de permanent et non de circonstanciel* [434]». Les tableaux ne seraient plus agencés de manière décorative et dans la seule quête du beau. Ils ne représenteraient plus ce que l'on voit mais ce que l'on connaît. Ainsi, ce qui intéressa les cubistes par rapport à l'art primitif, ce fut cet aspect conceptuel des œuvres. Il faudrait également ajouter que, par rapport à l'aspect

[428]LEIRIS, M., Op.cit., p1129.

[429]HILTON, T., *Picasso*, Op.cit, p84

[430]RODIN, W., Op.cit., p15.

[431]Ce terme semble plus approprié pour décrire les œuvres qui intriguèrent Picasso.

[432]Auteur de Picasso, l'univers des arts, Editions Thames et Hudson 1996, p83.

[433]Ibid

[434]LEIRIS, M., Op.cit. p1138.

esthétique de certaines théories explique l'attrait de Picasso, pour le primitivisme, à sa dimension magique. Selon Colin Rhodes, « *Picasso ne se concentrait pas tant sur les qualités formelles de la sculpture tribale ... que sur ce qu'il considérait comme ses éléments magiques*[435] ». Il ajoute, en citant Picasso : «… *ces masques, tous ces objets que des hommes avaient exécutés dans un dessein sacré, magique, pour qu'ils servent d'intermédiaire entre eux et les forces inconnues, hostiles, qui les entouraient, tâchant ainsi de surmonter leur frayeur en leur donnant couleur et forme. Et alors j'ai compris que c'était le sens même de la peinture. Ce n'est pas un processus esthétique ; c'est une forme de magie qui s'interpose entre l'univers hostile et nous, une façon de saisir le pouvoir, en imposant une forme à nos terreurs comme à nos désirs.* ».

Doit-on justifier cette par la part d'amitié que Picasso portait à Malraux et à Leiris ?

En définitive, il ne fait nul doute que l'art tribal a exercé une influence sur Picasso mais également sur tout le mouvement cubiste. Néanmoins, il se pourrait qu'il n'ait pas entraîné de changements fondamentaux dans l'orientation prise par l'art moderne, au début du XXe siècle. Selon William Robin, « *les objets primitifs contribuaient moins à réorienter l'histoire de la peinture moderne qu'à renforcer et confirmer une évolution déjà en cours*[436] ». En réalité si Picasso s'intéressa de cette manière à l'art primitif, c'est parce qu'il l'envisageait comme le fruit d'un raisonnement et donc d'une réflexion définitivement conceptuelle. On pourrait ajouter en conclusion, ce que Michel Leiris interrogé par Paul Lebeer pense de l'influence de l'art nègre sur l'Occident[437] : «…*Je parle de la question de l'influence possible mais de façon très prudente de l'art nègre dans le cubisme dont on a tendance à surestimer considérablement le rôle. Le cubisme dérive principalement de Cézanne. Il y a peut-être un apport de l'art nègre, mais pour l'essentiel, c'est une chose occidentale, enfin de sources occidentales.* »

[435]RHODES, C., *Le primitivisme et l'art moderne*, collection l'univers de l'art, Editions Thames et Hudson 1994, p116.

[436]RHODES, C., 117

[437]LEBEER, P., *Michel Leiris, « Au delà d'un regard » entretien sur l'art africain*, Editions Sainte Opportune, 1994, Bruxelles, p 53.

CHAPITRE 4 : L'ART COLONIAL : LA PENETRATION DES TECHNIQUES OCCIDENTALES EN AFRIQUE

L'influence des arts dits « premiers » se révéle dès le début du XXe siècle en Europe. Le continent africain lui, opère sa rencontre avec l'art occidental d'une manière assez différente. Les systèmes coloniaux, l'impérialisme occidental, ainsi que l'introduction du modernisme en Afrique, entrainent l'émergence d'un style artistique qui mêlera art traditionnel, artisanat et techniques artistiques occidentales. Cet art dit colonial provient selon Sidney Kasfir de son public, c'est à dire les colons occidentaux qui étaient établis en Afrique. Des artistes d'un nouveau genre apparaissent. Ils ne sont plus liés aux cours royales ou aux divinités, mais à des mécènes et à de riches clients qui sont prêts à payer pour obtenir satisfaction après commande. L'art en Afrique ayant de tous temps été très lié au pouvoir, qu'il soit d'ordre mystique ou social, va à la rencontre du modernisme, trouver un nouveau marché qui entrainera petit à petit la sphère de l'art africain du local vers le global.

L'émergence d'un nouveau type d'artistes en Afrique durant cette époque, requiert une importante précision. En effet, il est nécessaire d'expliquer que si comme l'affirme Amselle , « *Pour qu'il y ait art, il faut qu'il existe un « « champ artistique » » (Bourdieu 1992), un « « monde de l'art » » (Greenberg 1961) ou un « « régime de valeur » » (Myers 2002), bref, un réseau de galeries, d'expositions, de biennales, de critiques et de magazines qui certifient, accréditent et valorisent les œuvres participant à l'espace d'interlocution que l'on nomme art au sens esthétique du terme*[438] ». Il est évident que ces conditions n'étaient en aucun cas réunies pour que l'on puisse parler « d'Art » sur le continent africain. Cette conception qui prend forme se fait donc à travers l'introduction de techniques mais également d'une esthétique de type occidental. Même si les œuvres gardent une certaine authenticité, un authentique exotisme, elles sont empreintes d'influences religieuses (animistes, chrétiennes ou musulmanes) ou encore de modernisme, comme l'affirme encore une fois Sidney Kasfir[439]. L'auteur précise que c'est ainsi que l'on a assisté à l'introduction de masques syncrétiques « *représentant Jésus aux côtés de Mami Warta, ou encore des tabourets de chef ayant la forme des tous premiers véhicules à moteur*[440] ». La production artistique durant la période coloniale en Afrique a été transformée par l'introduction de nouveaux outils et de nouvelles valeurs. Des objets inédits ont fait leur apparition et ont suscité l'intérêt des artistes et artisans africains. Cette période a également entrainé l'introduction de la couleur dans les usages de nombreux peuples. Bien que, comme nous l'avons évoqué, certains peuples utilisaient des pigments lors de la réalisation de leurs masques, il faut préciser que ces derniers étaient assez limités en termes de tonalité.

De nouvelles figures apparurent également ; la très célèbre statue du colon par exemple, sur les marchés africains. Cette dernière est principalement représentative des éléments de la modernité qui sont introduits en Afrique et qui sont perçus par les africains comme étant « *des symboles puissants de la modernité*[441] » alors qu'elle représentait « *une forme de parodie ou tout simplement de la naïveté*[442] » pour le public occidental. Selon Raoul

[438]AMSELLE, J.L « Retour sur « « l'invention de la tradition »", L'Homme 2008/1-2, numéros185-186, pp 187-194.

[439]LITTLEFIELD, KASFIR, S.Op.cit., p 64.

[440]Ibid.

[441]Ibid.

[442] Ibid.

Mahé, consultant pour la maison Gaïa,

> « *Historiquement, la statuaire dite « colon" a été conçue dans le but de signaler le passage ou la présence des blancs dans une région. Différentes études établissent leur existence à compter de la première période de la colonisation. Les « colons » étaient placés aux croisements des chemins, près des ponts et à l'entrée des villages pour informer la population de la présence des blancs. Dans un second temps, ces statues servirent de moyens de lutte contre la colonisation. Elles représentaient « l'homme blanc » et on y posait des fétiches pour « chasser » ou « tuer » le colonisateur. Les « colons » de cette époque figuraient ainsi le « Blanc » tel qu'il était perçu par les artisans africains mais à travers des canons traditionnels. Les statuettes étaient peintes avec des teintures végétales et les personnages représentés avec leurs habits spécifiques*[443] ».

L'art colonial apparaît donc comme étant une des applications de l'introduction du modernisme en Afrique. Il est comme nous l'avons affirmé issu d'une certaine vision que des mécènes avaient, de ce que devait être l'art africain. Des écoles naquirent dans certaines régions du continent et eurent pour mission de transmettre leur vision de l'art à des apprentis artistes et artisans.

4.1 L'ART MODERNE EN AFRIQUE, LES ECOLES, L'ART POPULAIRE

Nous entendons par « art moderne africain » toutes les productions artistiques qui ont été créées par le biais des écoles d'art de type occidental, des centres de formations qui ont été créés par des professionnels occidentaux, des « écoles » qui en sont sorties.

4.1.1. Les centres de formation

L'art moderne est arrivé en Afrique par le biais des écoles mais, également par des « particuliers » qui vont tenter d'inculquer à des artistes ou artisans africains ce qui, de leur point de vue, devrait représenter l'art à cette époque. Comme l'explique Sidney Kasfir, une grande partie de ce qu'a représenté l'art moderne africain découle de dispositifs expérimentaux mis en place par des occidentaux, surtout en Afrique anglophone. L'auteur donne l'exemple de plusieurs écoles qui ont été mises en place sur le continent. Parmi celles-ci, la célèbre école d'Oshogbo au Nigeria, l'école de Shona au Zimbabwe, la Roke's drift Art Center en Afrique du Sud ou encore, dans une certaine mesure, l'école de Dakar au Sénégal. Lieux d'affrontements et d'effervescence de la créativité, ces écoles ont engendré l'apparition d'artistes dont la conception du statut d'artiste fut fortement empreinte des perceptions et techniques occidentales. L'auteur ajoute que le fait même de se sentir artiste avait été introduit dans certaines sociétés durant l'époque coloniale. Elle donne ainsi l'exemple des artistes féminines de l'atelier Weya au Zimbabwe qui peinaient à se considérer comme faisant partie de cet univers artistique. Elle affirme ainsi que « *l'enseignement colonial a donné lieu à des possibilités de définition de soi radicalement nouvelles en établissant un nouveau rapport entre pratique artistique et pédagogie*[444] ».

---

[443] Vente maison GAÏA, art moderne et contemporain d'Afrique, 3 décembre 2007, Vente à la Fondation Dosne-Thiers, Werewere - Liking, Statues Colons, les Nouvelles Editions Africaines, Paris, 87 p. Susan M.Vogel, L'Art Baoulé, Adam Biro, 1999, 83 p. Voir aussi catalogue de vente Binoche et Godeau, Colons, Hôtel Drouot, Paris, 25 Octobre 1987. P 45.

[444] LITTLEFIELD, KASFIR, S., Op.cit., p 124.

Dans ces centres d'art, on apprend la maîtrise de la technique, comme l'histoire de l'art. On commence à intégrer l'idée selon laquelle, faire de l'art, c'est un vrai métier, et qu'il nécessite un long cycle de formation. L'élève apprend d'abord à travailler sur un modèle et par la suite tente de créer. Ce n'est pas valable pour toutes les écoles mais il s'agit là d'une conception standard des écoles d'art. Cet enseignement était également dispensé dans des ateliers où il était plus court, mais fondamentalement, la conception de l'apprentissage était la même. Des écoles naquirent, de même que des centres de formations qui avaient vocation de donner à leurs membres, les clés de la compréhension de l'art moderne. Cette manière d'appréhender l'art en Afrique et de s'approprier des techniques nouvelles va entraîner l'émergence de techniques et de courants divers et variés à travers le continent.

En effet, avec les écoles et les universités naquit une certaine conscience de la situation des africains face au monde. Les jeunes adultes qui constituaient la classe des étudiants, développèrent à côté de l'art même, des sensibilités politiques qui se feront ressentir sur leur travail. D'autres, inspirés comme nous le verrons par des « mentors », se feront une idée particulière de ce que doit être une œuvre d'art et de la manière particulière dont ils doivent trouver l'inspiration.

4.1.1.1 L'école d'Oshogbo au Nigeria

Ulli Beier fonda en 1962 l'école d'Oshogbo dans le sud-ouest du pays, pas loin de la ville mythique d'Ile. Il est professeur de phonétique et s'installe à Oshogbo en 1958 avec sa femme Susan Wenger. Son ambition pour cette école était de permettre aux élèves de pouvoir produire « *sans directives précises, de libérer les capacités créatrices de ses membres dans les domaines variés de la musique, du théâtre et de la peinture*[445] ». Ce qui était donc intéressant, c'était cette liberté de la créativité que l'on y retrouvait. Des séminaires et des ateliers de littératures furent donnés au sein de ce cercle. Ulli Beier publiait également des critiques sur les artistes qu'il avait découverts ainsi que sur leurs œuvres. Cette école a tenté de former aux techniques artistiques des artistes locaux tels que Buraimoh Gbadamosi, et Abedisi Akanji[446]. Ces derniers étaient à l'origine, des maçons, à qui ils tentèrent avec le ciment de faire faire des œuvres et des objets d'art décoratifs. Ils invitèrent des artistes tels que le mozambicain Malangatana[447], ou encore le peintre guyanais Denis Williams à venir montrer leur travail et enseigner leur technique. Ainsi, au fil des ans, de nombreuses initiatives furent prises afin de promouvoir cet art en pays Yorouba et peu à peu, certains artistes tels que Twins Seven Seven ou encore Buraimoh Gbadamosi parvinrent à intégrer le circuit international de l'art. Leur travail se situa alors entre modernité et tradition. Cela leur a par exemple, empêché de pouvoir être représentés au festival mondial des arts nègres qui se tint en 1977 à Lagos, car leur travail ne correspondait pas à la vision moderniste et progressiste que l'Afrique voulait donner d'elle-même à cette époque. Cependant, dans les années quatre vingt, quatre vingt dix, les artistes de cette école furent présentés comme étant les exemples, les témoins les plus convaincants, de ce qui représentait l'art africain contemporain aujourd'hui.

[445]Catalogue exposition « Africa Remix » Centre Pompidou, texte de Jean Hubert Martin, 2005, P28.

[446]Tous deux artistes nigérians.

[447]Artiste peintre mozambicain.

4.1.1.2. Le Roke's drift art center en Afrique du sud

Ce centre fut fondé en 1962 pour promouvoir le travail des artistes noirs de l'Afrique du Sud. Le gouvernement sud africain, selon sa logique de ségrégation, ne voyait aucun intérêt à encourager les jeunes artistes noirs à poursuivre leurs études et encouragea plutôt le développement d'une production artisanale. Cette école fut créée par un couple d'enseignants suédois, Peder et Ulla Gowenius dans le Kwazulu Natal. Au sein de cette école, étaient produites de nombreuses œuvres issues de plusieurs techniques. Les élèves étaient séparés par sexe. Les filles avaient pour spécialité le tissage et la peinture sur tissu et les garçons les céramiques et les beaux arts. Il y avait donc au sein du centre une production utilitaire qui lui permettait de survivre et une production purement artistique. C'est dans des centres comme celui-ci que les artistes noirs sud africains purent développer leur technique. Ce centre fonctionna dès les années 1960 et ce, jusqu'au début des années 1980. Les cours étaient à plein temps et duraient deux ans au terme desquels, l'étudiant recevait un certificat. Le fait que ces étudiants connaissent d'une part la technique et d'autre part l'iconographie, entraîna l'émergence d'un petit groupe d'artistes qui par leur talent rendirent à ce centre ses lettres de noblesse. On peut par exemple citer l'exemple de Mbatha et Muafangejo qui à travers la linogravure pour illustrer des épisodes de la bible, se sont fait connaître dans le monde. Il faut d'ailleurs noter que le travail de Mbatha influença énormément les artistes du centre jusqu'à son départ pour la Suède dans les années 1970. Ses œuvres avaient de particulier leur sujet (référence biblique) mais aussi leur format narratif. C'est d'ailleurs durant ces années que le centre connaît ses plus grands artistes, ceux qui vont contribuer à l'émergence de l'art africain contemporain dans le monde. Ainsi, ce centre subsistera jusqu'aux années 1980, plus précisément en 1982 lorsque l'enseignement supérieur est ouvert aux étudiants noirs qui se dirigent maintenant vers les universités.

4.1.1.3 Franck MC Ewen et l'école de Shona au Zimbabwe

Franck MC Ewen fut invité en 1954 par le gouvernement de la Rhodésie du sud (actuel Zimbabwe) afin de collaborer au projet de la construction d'un musée d'art moderne. C'est ainsi que trois ans plus tard, la Rhodes National Gallery est inaugurée par la reine mère. MC Ewen fut le premier directeur de cette institution. Son influence dans l'art de ce pays fut assez grande. Il ouvrit l'école-atelier de la National Gallery qui était un lieu d'enseignement mais aussi un centre de réflexion sur l'art. En réalité, lorsque MC Ewen arriva en Rhodésie, il trouva une production artistique qu'il considéra comme décadente et qui s'apparentait de plus en plus à ce que l'on appelle l'art d'aéroport. C'est alors qu'il poussa peu à peu les artistes locaux à sculpter la pierre afin de perpétuer la tradition. MC Ewen entreprit des recherches historiques et ethnographiques sur l'art des Shona afin d'enseigner aux artistes les caractéristiques de cet art dont les techniques tombaient peu à peu aux oubliettes. Les travaux exécutés furent appelés « sculpture shona ». Les peintres issus de cet atelier ne sont autres que Charles Fernando ou encore Thomas Mukorobgwa. Il faut néanmoins noter que « *la critique voit dans cet art « « fabriqué de toute pièce » » régionalisme exotisme, primitivisme et mysticisme artificiels. L'individualité est occultée dans cet art qui se vend bien*[448] ». En 1969, l'atelier quitte Salisbury pour échapper aux pressions gouvernementales. Il faut noter que

[448448] FALL, N., PIVIN, J.L., (dir), *Anthologie de l'art africain du XXe siècle.* Revue Noire Editions, 2001

quelques années auparavant, MC Ewen est accusé de provocation et d'incitation à la critique par le gouvernement de Ian Smith. En 1970, MC Ewen réussit à faire exposer ses artistes à Paris au Musée Rodin en 1971. en 1972, ces artistes exposent en Angleterre à l'ICA de Londres. Malheureusement, la situation en Rhodésie ne change pas et MC Ewen est obligé de retourner en Angleterre en 1973. Son travail en Rhodésie a eu beaucoup d'importance mais n'a cessé d'être critiqué. On a traité cet art de néo-exotique mais il a néanmoins permis de mieux faire connaître l'art de ce pays. Ajoutons que la spécificité de cet art réside dans son influence de l'art traditionnel Shona.

4.1.1.4 L'école de Dakar

La création de l'école de Dakar, répondait à la volonté du président de l'époque, Léopold Sédar Senghor de voir naître dans son pays récemment indépendant, une esthétique dite de « l'africanité ». Selon le président Senghor, la culture était seule garante du développement d'une nation et de ce fait, il attribua 25% du budget national de l'état à la culture et mis un point d'honneur à ce que la création de cette école fut une priorité. Les enseignants furent principalement Papa Ibra Tall et Iba Ndiaye Djadji qui tous deux furent formés en France. Senghor appela par la suite le français Pierre Lods, fondateur de l'école de Poto-poto à renforcer cette équipe. Lods fut appelé très certainement pour sa méthode de travail. Pendant que Tall et Lods mettaient essentiellement l'accent sur la nécessité d'utiliser des motifs ou des thématiquement identifiables comme étant africains. Ndiaye quant à lui encourageait la maîtrise technique. L'esprit de cette école représentait la conception que Pierre Lods et le président Senghor se faisaient de l'art africain. A propos de Lods et de sa technique de travail, Sidy Seck disait : « *Lods croit au talent artistique inné de l'homme noir et ne s'embarrasse guère de l'acquisition et de la maîtrise des moyens techniques d'expression*[449]». L'école de Dakar devait donner la possibilité à ses jeunes talents de pouvoir exprimer leur talent selon certains canevas qui correspondaient plus ou moins à une vision de l'art qui se voulait « postcoloniale » mais dans la continuité de ce que Senghor imaginait comme étant un art universel.

L'école de Dakar à sa création, a suscité de nombreuses réactions quant à sa légitimité. En effet, la particularité de cette école résiderait plutôt dans le fait qu'elle ait été le fruit de la conception que Senghor se faisait des arts nègres et non le fruit d'un manifeste ou d'une technique particulière. Il faut noter comme le dit Abdou Sylla, critique d'art sénégalais, que Senghor avait « *créé sa propre esthétique de l'art nègre*[450] ». L'école fut pourtant très dynamique ; outre le festival mondial des arts nègres, ses artistes furent présentés en 1974 à Paris lors d'une exposition intitulée »Art sénégalais d'aujourd'hui » au Grand Palais de Paris. Ces artistes étaient Ibou Diouf, Amadou Ba, Ibra Tall, Théodore Diouf, Alpha Oualid Diallo etc. A cet effet, Jacques Lassaigne alors conservateur en chef du musée d'art moderne de la ville de Paris, parla de l'exposition en ces termes : « *Cette exposition à Paris des artistes du Sénégal est la réponse ample et généreuse à une interrogation qui a été posée à tout le continent africain par notre pays il y a déjà des années. Elle prouve que tous les peuples ont*

[449]SECK, Sidy « L'école de Dakar : réalité historique ou escroquerie intellectuelle ? » in Senghor et les arts plastiques Ethiopiques numéro 70 1er semestre 2003

[450] COURTEILLE, S., Op.cit., p 40.

bientôt le même âge et que leurs langages se valent[451] ».

En définitive, on peut affirmer que cette école représenta avant tout la conception que le président Senghor se faisait de l'art africain. Il faut d'ailleurs préciser que ces artistes, à leur sortie de l'école étaient encore financièrement soutenus par le président. A la question « *Que savez-vous des rapports que Senghor entretenait avec les artistes*[452] ? » Abdou Sylla répond : « *En 1956, il a rencontré Alpha Walid Diallo et critiqué son travail trop figuratif. Il voulait même l'envoyer à Poto-poto… il recevait en audience, chaque mois des artistes qui venaient en nombre écouter ses discours dans lesquels il prodiguait des conseils* ». Cette réponse résume d'ailleurs ce que représentait cette école qui a hérité des techniques traditionnelles occidentales et de la conception que le président Senghor se faisait de ce qui devait être considéré comme étant de l'art nègre. Ainsi, les écoles d'art en Afrique furent nombreuses pendant et après les indépendances. Elles furent témoins de la créativité des artistes africains et au départ devait également être le reflet d'une Afrique jeune qui avait la volonté de s'affirmer et de prouver que ce continent n'était pas en reste en matière d'inventivité. Tout commence comme nous l'avons dit tantôt avec les intellectuels noirs. En effet, l'intérêt des artistes d'avant-garde pour l'art africain leur fait prendre conscience qu'il y a un dynamisme à célébrer dans l'art africain.

En conclusion, les formes d'expression artistiques ont existé sur le continent africain depuis plus de vingt mille ans avant notre ère. Elles attestent donc d'une forme de représentation qui s'est développée au fil des siècles jusqu'à l'irruption des sociétés et avec elles, l'éclosion des arts dits traditionnels, puis modernes qui auront permis à l'Afrique à travers le primitivisme en Europe de faire découvrir aux artistes occidentaux des conceptions artistiques différentes mais aussi la diversité en matière de techniques et d'esthétique des arts de tout un continent. Les œuvres d'art africaines ont souvent été étudiées hors de leur contexte et en dehors de leur fonction primitive. Cela poussa les ethnologues et les anthropologues européens à associer l'art africain à des notions de territoire, de déplacement ou d'altérité. La lecture des œuvres dites primitives est donc constamment assujettie au regard des ethnologues qui jusqu'à nos jours, lorsqu'ils traitent de l'art africain. Ils abordent ainsi inévitablement les concepts d'identité, de multiculturalisme et tentent de définir la place des œuvres dites primitives dans la modernité et dans la mondialisation. Voir l'Afrique comme une entité a sans doute été la première erreur de ces derniers qui n'ont pas saisi, en tous cas dans leur manière de comprendre les démarches artistiques, les différences qu'il pouvait y avoir entre les différents peuples. Cette manière de voir les arts d'Afrique comme un ensemble dont les différences étaient esthétiques et non conceptuelles a participé à ce que l'on appelle aujourd'hui une ghettoïsation de l'art contemporain africain. En effet, de nombreuses expositions postmodernes sur les arts contemporains africains sont encore installées avec un regard ethnique ou parfois défini par « aires culturelles ». Il s'agit d'ailleurs souvent de la critique majeure faite aux commissaires de ces expositions le plus souvent réalisées en occident.

Les rencontres entre les arts d'Afrique et l'occident ont, comme nous l'avons vu été nombreuses. De ces nombreuses rencontres ; des cabinets de curiosités à la découverte des œuvres primitives en passant par la mise en place, durant l'époque moderne d'écoles d'art au

[451]Catalogue de l'exposition, « Art sénégalais d'aujourd'hui », texte d'introduction.
[452]COURTEILLE, S.,Op.cit. p 40.

sein du continent africain ont émergé une approche qui est aujourd'hui combattue par certains *curators* ; ils considèrent que les grilles de lecture de l'art africain doivent être lues d'une autre manière compte tenu du contexte et des connaissances acquises depuis plus d'une cinquantaine d'années et qui changent de manière assez significative les conceptions que l'on se faisait jusque-là des notions de races, d'identité, des problématiques de développement, du déplacement etc. Ces derniers s'appuient principalement sur les théories dites postcoloniales pour diffuser, à travers leurs expositions, un autre regard sur l'Afrique et sa diversité. Dans son ouvrage l'art de la Friche, Jean-Loup Amselle considère qu'avec les théories postcoloniales, la notion de primitivisme a aujourd'hui pris une nouvelle signification. Bien qu'elle ait permis de mettre les arts d'Afrique et d'Océanie au même pied que ceux de l'Europe et d'ouvrir pour les fauves, les cubistes etc. des perspectives inédites au niveau de leur réflexion critique, certains théoriciens du postcolonialisme ne considèrent plus aujourd'hui ce référencement comme étant légitime. Jean-Loup Amselle nous donne à titre d'exemple le point de vue de l'artiste d'origine pakistanaise Rasheed Araeen pour qui, caractériser les œuvres d'art africaines, océaniennes ou asiatiques de primitives reviendrait à vouloir tenir « *les peuples du tiers monde à l'écart de la contemporanéité*[453] ».

Le défi de l'art contemporain africain est donc de sortir de la vision ethnologique qu'on gardé certains *curators* pour rentrer dans une ère qui sera en adéquation avec les mutations qui surviennent depuis quelques années dans le monde. Il est difficile de pouvoir imaginer que les africains resteront en retrait en ce qui concerne la manière dont est perçu leurs productions artistiques d'une part et d'autre part, le fait que ces derniers comme tous leurs semblables se déplacent de plus en plus dans le monde et du fait qu'ils ne soient plus attachés à un territoire « ancestral » entrainera certainement une révision des modes de pensée et d'identification des artistes. Les consciences changent et des perspectives nouvelles s'ouvrent pour les artistes et les professionnels du monde de l'art qui vivent à l'intérieur et en dehors du continent africain. Les critiques d'art, les commissaires d'exposition, les artistes constituent aujourd'hui les membres d'une entité qui veut participer à son intégration dans le marché de l'art. Il semble que la lutte vers cet objectif soit aujourd'hui le liant de la communauté artistique d'origine africaine.

[453] AMSELLE, J.L., *L'art de la friche. Essai sur l'art africain contemporain*, Editions Flammarion, 2005, p 74.

PARTIE 2 : L'ART CONTEMPORAIN AFRICAIN DANS LE MAELSTROM DE LA MONDIALISATION : EFFETS ET CONSEQUENCES DE L'OUVERTURE DU MARCHE ARTISTIQUE

Comment sortir de ce que Coquet appelle l'exotisme facile[454] *?*

Une des caractéristiques de l'art contemporain en Afrique est sa diversité. En effet, différents courants, différents Manifestes mais aussi différentes Ecoles naquirent depuis la seconde moitié du XXe siècle. L'art contemporain africain a suscité de nombreuses réflexions, ne serait-ce que du point de vue de son statut. En effet, quelle place avait l'art contemporain d'Afrique sur la scène artistique continentale, mais aussi mondiale. Quel sentiment animait les artistes mais aussi les *curators* vis-à-vis de l'art ? Pour répondre à ces questions, il est important de pouvoir analyser la place de ce que l'on appelle encore aujourd'hui l'art contemporain africain dans le monde de l'art, depuis les années 1960. Est-il possible de pouvoir établir un historique de l'art africain depuis les années 1960 sur le continent ? La tâche semble ardue, si l'on considère sa taille et la diversité des expressions en arts visuels. L'on s'accorde à dire que l'art contemporain se manifeste en Afrique après la période des indépendances qui se déroule dans le courant des années 1960. L'art contemporain africain serait donc de manière assez tranchée ; postcolonial. Certains théoriciens s'accordent cependant à penser que l'expression plastique artistique contemporaine en Afrique, aurait débuté durant l'entre-deux-guerres, pour éclore avec le premier Festival mondial des arts nègres en 1966 à Dakar. En effet, le critique et historien de l'art angolais Adriano Mixinge[455] s'appuyant sur les écrits de la philosophe nigérienne spécialiste en histoire de l'art N'kiru Nzegwu affirme que l'art contemporain africain « *a connu ... avec le premier Festival mondial des arts nègres en 1966 à Dakar (Sénégal), l'un des moments forts des prémices de son émancipation*[456] ».

De nombreux pays, en s'affranchissant du joug colonial, ont commencé par se considérer comme étant les égaux des occidentaux. Cette quête de l'égalité est passée par de nombreux canaux dont ceux de la culture et des arts. Naissent alors des courants qui, manifestent créativité artistique et euphorie. Cette situation s'exprime surtout dans les pays où la politique culturelle en est souvent à ses balbutiements. Comme nous l'avons vu, pour le cas du Sénégal, il a fallu, aux lendemains des indépendances, réfléchir à une réelle politique culturelle qui permettrait à ce peuple composé d'ethnies culturellement proches - mais semble-il assez différentes pour que se manifeste, la nécessité de construire une identité commune aux quelques millions de sénégalais qui partageaient, une nation tout juste née- de pouvoir se considérer comme un peuple uni et indivisible. Cette euphorie se manifesta également sur le plan intellectuel et entraîna comme nous l'avons vu, le développement de nombreuses théories qui se devaient de décrire, ce que doit être et représenter l'homme noir. Cet état d'esprit, viendra se confronter au niveau de l'art à une expression dite exotique, une d'ordre populaire et une qui se voudrait plus intellectuelle de l'art sur le continent africain.

Enfin, l'exposition « Magiciens de la terre », organisée par Jean-Hubert Martin en

[454] Journal des africanistes tome 60 fascicule 2

[455] MIXINGE, A., « De l'auto-transcendance de l'art africain contemporain : résistance, mutation et refondation ». in Muséum International, numéro 244 (Vol 61, No 4, 2009) Editions UNESCO et Blackwell Publishing Ltd., p 66.

[456] Ibid.

1989 au centre Pompidou et à la Grande Halle de la Villette, marque pour d'autres professionnels du monde de l'art africain, l'entrée du continent dans le marché de l'art globalisé et plus précisément dans celui des réseaux occidentaux. C'est en tous cas, à partir de cette exposition qu'il y eut véritablement une ouverture (en France) de l'art dit non occidental au réseau mondial. Les artistes de la périphérie, en général, ont donc pu, intégrer le marché de l'art occidental ; celui par lequel les artistes sont le plus susceptibles de voir leur travail reconnu dans le monde. Les artistes non occidentaux intègrent ainsi peu à peu, le marché de l'art qui se globalise, comme nous l'explique Laurent Wolf[457]. Bien que les artistes d'origine européenne et nord-américaine soient encore les plus reconnus par le système ; c'est-à-dire par les *curators*, les classements etc. il semblerait que peu à peu le circuit s'ouvre aux asiatiques, aux sud-américains, aux océaniens et aux africains. Wolf ajoute que cette ouverture est également due au fait que les artistes des cinq continents se soient ouverts aux techniques occidentales. Il est probable que l'on se soit, depuis maintenant quelques années, acheminé vers la mise en place d'un marché unique pour les arts visuels et plastiques. Cependant, la question des difficultés que rencontrent les artistes de la périphérie en ce qui concerne la réception et la diffusion de leurs œuvres reste encore épineuse. Pour pouvoir répondre à cette interrogation, il semble nécessaire de s'attarder sur l'histoire de cet art postcolonial en Afrique ; avec les différents mouvements qui ont su en faire, ce qu'il représente aujourd'hui.

[457]WOLF, L., L'art contemporain à l'heure de la mondialisation, Etudes, numéro 4065, Mai 2007, pp 649-658.

CHAPITRE 1 : PLACE DE L'ART CONTEMPORAIN AFRICAIN AU SEIN DU MONDE DE L'ART

La création artistique sur le continent africain connaît durant le XXe siècle une révolution tant au niveau géographique, qu'au niveau de son expression esthétique. En effet ; les commissaires d'exposition, certains critiques d'art et les artistes eux-mêmes ont vu leur travail reconnu et évoluer pour des raisons diverses au sein de la communauté artistique. Comme l'affirment Christophe Domino et André Magnin, « *l'usage du mot*[458] *marque un nouveau regard du monde de l'art occidental, une reconnaissance de la part des amateurs, de « « découvreurs » », puis de critiques d'art, de commissaires d'exposition, de responsables de musée et bien sûr du public* [459]». Après les grandes expositions qui ont un peu mieux intégré le continent africain dans la mondialisation de l'art et de manière plus générale dans la mondialisation de la culture, l'art contemporain africain élargit les frontières de l'art de manière encore timide mais avec beaucoup de convictions. De nombreuses expositions ont permit en dehors et sur le continent africain de mieux connaître l'art africain du XXe siècle. Des artistes, très engagés dans leur travail ont également entrainé un intérêt certain pour les arts de l'Afrique « non exotique ». Même si le regard exotique subsiste, les visions évoluent, les regards changent et la place de l'art africain prend de fait, une place différente.

Les années 1990, années charnières marquent également pour l'art africain contemporain, une période de sursaut critique et esthétique qui a pour vocation de rendre à l'Afrique et à ses artistes ses lettres de noblesse. En effet, la biennale d'art contemporain africain de Dakar, la biennale de Johannesburg et diverses expositions tentent de montrer ce que le continent n'est pas en reste en ce qui concerne la création artistique. Comme le souligne Marie-Christine Eyene[460], il faut encore, durant les années 1990 se battre pour prouver aux professionnels du Nord que l'art Africain n'est pas obligatoirement empreint de mysticisme et de naïveté. La collection de Jean Pigozzi qui est l'une des plus importantes du monde a longtemps été pour le monde occidental, une des références de ce que devrait représenter l'art contemporain africain. Eyene affirme d'ailleurs que pour « *Elena Geuna, Directrice du Département Art Contemporain de Sotheby's elle reflète parfaitement les courants dominants de l'art africain*[461] ».

Il semblerait que la première difficulté de l'art africain contemporain, réside dans la manière dont il est perçu. En effet, cette ambigüité dans la représentation de l'art et des artistes africains entraine depuis une vingtaine d'années des débats passionnés sur la valeur des œuvres artistiques produites au sein du continent.

1.1 Authenticité versus Contemporanéité ?

Ce titre emprunté à Christine Eyene[462] nous pousse à réfléchir sur ce que doit représenter l'art contemporain africain, la création artistique et surtout sur la place que doit

[458]Art contemporain africain.

[459]DOMINO,C., MAGNIN, A., *L'art contemporain africain*, Editions Scala, 2005, p 8.

[460]EYENE, C., « L'Afrique dur la place internationale » Africultures numéro 48, Mai 2002, pp 15-18.

[461] Ibid.

[462] EYENE, C., Op.cit. 2002, pp 15-18.

occuper l'Afrique au sein du marché international de l'art a été l'objet de multiples réflexions durant les deux dernières décennies. Des opinions, bien évidemment divergentes, ont tenté chacune, avec des arguments qui lui semblaient légitimes, d'expliquer ce qui aujourd'hui, compte tenu de tous les éléments que nous avons évoqué, permettrait à l'Afrique de se positionner sur le marché de l'art. Autant les artistes que les critiques d'art ont en Afrique, une sorte d'obligation de se positionner par rapport à cette question à un moment ou à un autre de leur carrière professionnelle. La question est récurrente et ne semble pas prête à être élucidée. On peut par exemple citer Virginie Andriamirado pour qui, la façon d'appréhender l'art contemporain africain doit être plus globale. Elle affirme ainsi :

> «*Appréhender les productions artistiques issues de l'Afrique contemporaine nécessite une approche qui ne soit pas limitée aux seules œuvres présentées dans les galeries et les musées par lesquelles elles sont en quelque sorte labellisées «« présentables »» pour l'occident. Il faudrait aussi prendre en compte les expressions populaires et d'autres productions non encore « étiquetées » par les professionnels de l'art qui témoignent de la pluralité des styles et des formes d'expression et qui s'inscrivent aussi dans une démarche contemporaine et esthétique.*
>
> *Face une approche linéaire de l'histoire de l'art dans l'évolution des formes et des courants qui est celle de l'histoire de l'art occidental – à laquelle tout artiste peut se référer parce qu'elle fait partie de l'histoire globale. – on peut proposer une approche d'une « « histoire culturelle de l'art» » qui envisage les productions dans les liens qu'elles entretiennent avec les évolutions sociales et culturelles du monde d'aujourd'hui. Cela peut nous aider à aborder la question des enjeux identitaires contenus dans certaines expressions artistiques sans pour autant les enfermer dans le ghetto d'une production territoriale*[463] ».

On constate alors que l'art en Afrique ne s'est pas encore détaché de ses frontières spatiales et même temporelles. Bien que l'artiste africain veuille de plus en plus être un « citoyen du monde », pour des raisons qui peuvent être d'ordre matériel, pratique, esthétique… l'art africain est encore et de manière assez forte étiqueté par les professionnels occidentaux. Bien que les choses semblent évoluer, des artistes restent néanmoins encerclés par cette notion d'authenticité qu'ils doivent avoir selon certains professionnels. A cet effet, Nicole Guez constate qu'aujourd'hui, en parlant de la différence qui pourrait exister entre art « traditionnel » et art « contemporain » en Afrique que ce qui peut constituer la contemporanéité d'une œuvre, c'est essentiellement son caractère temporel. Elle affirme ainsi, « *l'art africain ne se résume pas à l'art tel qu'il est produit dans les villes ou par les artistes de la diaspora. Il relève de tout ce qui est produit par les sociétés africaines contemporaines, qu'elles soient rurales ou urbaines, comme œuvre de création*[464]». La question de la contemporanéité dans l'art africain contemporain va au-delà de la simple notion de temps. Nicole Guez, en répondant à Virginie Andriamirado[465] affirme que

> « *Beaucoup de gens dont c'est le métier de s'occuper des artistes, ne*

[463]ANDRIAMIRADO, V., « D'une approche globale de « l'art contemporain africain », Entretien avec Nicole Guez Africultures numéro 48, Mai 2002. p 6.

[464]Ibid.

[465] Ibid.

*montrent et ne valorisent que certaines expressions artistiques africaines qui renvoient à des expressions ou des recherches qui existent dans les cultures occidentales. Il en est ainsi, par exemple, du travail très clinique de Pume (*Afrique du Sud*) qui évoque celui de Jean-Pierre Reynaud, de même pour les maquettes de Body-Isek-Kingelez proches du pop art. Esther Mahlangu (*Afrique du Sud*) a été exposée – et ce n'est pas un hasard – avec Sol Lewitt (*Etats Unis*) à la Biennale de Lyon. ... On construit un artiste comme on construit un chanteur ou un acteur de cinéma, en focalisant sur certains aspects de son travail au risque de l'emprisonner*[466] ».

Tout le débat est là et si l'on en croit les propos de Christine Eyene, tant que la valeur de l'art africain sera définie par ceux qui l'achètent, le débat sera toujours ouvert. Notons que dans la majorité des colloques la question de l'authenticité des artistes africains refait surface et ce qui en ressort, au-delà de tout débat idéologique, c'est bien évidemment la question de la logique de marché. Comme nous l'avons déjà évoqué en ce qui concernait l'art « traditionnel africain », l'art est de manière générale assez lié à la notion de pouvoir, qu'il soit économique, social ou religieux. Ainsi, les artistes africains qui veulent se positionner sur la scène internationale, ont grand intérêt à produire des œuvres qui soient en adéquation avec leur public. L'art africain contemporain souffrirait-il du succès de l'art nègre ? C'est ce qu'affirme l'historienne de l'art Maureen Murphy lorsqu'elle constate que depuis les années 1920, de nombreux sujets sont comme récurrents lorsqu'il s'agit de parler ou d'exposer l'art africain. « *Tradition, africanité, esthétique brute et récupération*[467] ». L'auteure en veut pour preuve l'exposition *Primitivism in the 20th century* qui selon Maureen Murphy dut son succès à la façon dont elle sut juxtaposer des œuvres occidentales de grands maîtres tels Gauguin, Klee, Picasso avec des œuvres dont la ressemblance esthétique devait accentuer la créativité de l'art moderne occidental. Elle continue le parallèle en montrant comment l'exposition *Magiciens de la terre* qui était censée avoir une position plus claire en faveur des artistes non occidentaux, afficha ne serait-ce qu'avec son titre, ce que Murphy définit comme étant une « *conception particulière de l'artiste : démiurge, mystérieux… les travaux choisis, tels Richard Long, Alberola ou Christian Boltanski, relevaient d'une réflexion conceptuelle critique tandis que les travaux émanaient plutôt d'une pratique populaire ou urbaine…* [468] ». Jean-Hubert Martin affirme lui-même que « *Sans aller jusqu'à parler d'une religion de l'art, il n'en reste pas moins que ce terrain d'activité, cette discipline tient dans notre société la place dévolue au spirituel ou au métaphysique, à ce qui transcende le matériel ou le rationnel*[469] ».

Beaucoup d'artistes sont donc renvoyés à cette question de l'authenticité de leur travail mais aussi à ces micro-univers de la « récup' », de l'art brut, naïf, etc.

Cette situation évoque la question de l'identité de l'artiste africain que nous avons posée tantôt. Cette notion revient souvent dans la façon dont les artistes se définissent ou sont définis par les *curators* africains et occidentaux. Ainsi, comme l'affirme Gérard Xuriguera, critique d'art, « *La problématique de l'identité culturelle, comprise comme vecteur d'un itinéraire artistique élaboré à partir d'une localisation géo-historique donnée, est depuis*

[466] Ibid.

[467] MURPHY, M., « L'art africain dans les grandes expositions », Africultures numéro 48, mai 2002, p 35.

[468] MURPHY, M., Op. Cit. p 37

[469] MARTIN, J.H., « Preface » Catalogue d'exposition « Magiciens de la terre », Centre Pompidou, 1989, p 8.

longtemps au cœur de bien des débats.[470] » Il ajoute cependant que malgré les nombreuses barrières qui se sont érigées dans le marché de l'art, la problématique de l'identité fait peu à peu place à la logique de l'économie. Il affirme ainsi qu'aujourd'hui, « *Le marché international, en dépit de ses vertiges, est désormais davantage attentif, non pas au legs d'une culture séculaire, mais à la flamboyance d'un art africain en quête de légitimité*[471]». Il y aurait donc une évolution des manières de voir qui permettraient à l'art contemporain africain de pouvoir figurer sur le marché international, occidental depuis maintenant une ou deux décennies. Il préconise enfin l'ouverture des artistes et de l'art en général vers la *contemporanéité* et affirme :

> « *il convient de donner aux artistes l'opportunité d'aller au devant de leur destin, c'est-à-dire les moyens matériels de » vivre des expériences à l'étranger d'établir des relations gratifiantes, d'aborder d'autres perspectives, sans modifier leurs concepts mais leurs champs d'investigations, afin d'exporter ce qu'il y a d'unique chez chacun d'entre eux. Car l'art en train de se faire, s'accommode mal de nos jours, des espaces balisés. Il aspire à l'universel dans la diversité des cultures, hors des encrages castrateurs. Ce qui importe, pour l'artiste, c'est d'exprimer des choses simples, qui n'appartiennent qu'à lui. Ce sont aussi et surtout les rapports avec ses semblables, sans distinction ethnique, le droit au rêve à la révolte et à la transgression, gages de liberté et de fraternité*[472] ».

La question que l'on pourrait dès lors se poser c'est, est-ce qu'être authentique c'est rejeter sa contemporanéité ou ces deux termes peuvent-ils se juxtaposer dans ce qui constitue l'essence même de ce que doit représenter l'artiste et le monde dans lequel il évolue. Est-ce qu'aujourd'hui, être contemporain, induit le fait de rejeter sa culture et donc ce qui pourrait éventuellement constituer pour l'artiste une particularité par rapport à ses congénères ?

Il est déjà difficile de pouvoir parler de l'Afrique contemporaine car, pour reprendre l'expression de Jean-Loup Amselle, nous sommes en présence d'un « continent à plusieurs vitesses ». Autant d'un point de vue spatial que temporel, le continent africain offre plusieurs visages qui brouillent sa carte *situationnelle.* Marie-Laure Bernadac, dans son texte « Remarques sur « « l'aventure ambiguë » » de l'art contemporain africain », émet l'hypothèse selon laquelle, il serait peut-être temps de « *mettre en pratique le système poétique de la créolisation, l'esthétique du divers d'Edouard Glissant, d'admettre le métissage, le syncrétisme, l'hybridité et de faire la différence entre le bon et le mauvais usage de ces termes* [473]». La question ambiguë de la place de l'artiste contemporain africain dans ce tourbillon de concepts est cependant une problématique qui ne nous permet pas de nous éloigner poursuit l'auteure, de connotations exotiques et primitives qui sont encore accolées à la représentation de l'art contemporain africain. Elle ajoute en parlant de ces deux concepts, qu'ils se retrouvent de toutes les manières dans les autres continents dans la mesure où, [citant Jean-Hubert Martin], l'exotisme est l' « *alter ego de toute identité*[474] » et que le primitivisme

---

[470]XURIGUERA, G., « Les promesses pour l'art contemporain africain », La création artistique africaine et le marché international de l'art, Acte des « « Rencontres et échanges » » de Dak'art 96, p 72.

[471]XURIGUERA, G., Op.cit., p73.

[472]XURIGUERA, G., Op.cit., p73-74.

[473]BERNADAC, M.L « Remarques sur « « l'aventure ambiguë » »d e l'art contemporain africain, Texte d'introduction du catalogue de l'exposition « Africa Remix », Centre Pompidou, du 25 mai au 8 août 2005. p 12.

[474]Ibid.

fut de toutes les manières « *une catégorie esthétique récurrente dans l'histoire de l'art*[475] ». L'auteure en conclue alors que « *L'identité multiple dont se réclament aujourd'hui nombre d'artistes de la diaspora à l'ère de la mondialisation est un des facteurs parmi les plus positifs et les plus enrichissants du renouveau de l'art*[476] ».

1.2 Yinka Shonibare : la question de l'hybridité et de l'ambigüité de l'identité

Artiste Britannique d'origine nigériane, Yinka Shonibare MBE est né à Londres en 1962 et y travaille. Il hérite d'une double culture en étant né à Londres de parents nigérians. A l'âge de trois ans, Yinka, retourne vivre au Nigeria avec ses parents et revient à Londres étudier les beaux-arts au *Byam Shaw College of Art* puis au Goldsmiths College où il obtint son diplôme.

Durant ses études artistiques, il est confronté à sa double culture car ses enseignants lui conseillent de l'exprimer davantage, dans ses travaux. Rachel Cooke nous explique qu'étudiant, « *he had been busy making work about perestroïka until, one day, a tutor asked him why he didn't think about African art instead. Intrigued by the idea he should, as a person with a Nigerian background, be expected to make only « African art » Shonibare began considering stereotypes and the issue of authenticity*[477] ». La question de l'authenticité (et son ambiguïté) deviendra alors centrale dans ses problématiques de recherche. Il s'amuse alors à juxtaposer des images d'objets du British Museum avec des appareils électroménagers et défie le spectateur de le situer dans l'un ou l'autre de ces registres. Au début des années 90, il se sert du tissu africain pour remplacer la toile. Puis sa démarche prend toute sa signification lorsqu'il introduit le tissu Wax dans l'univers victorien et en habille la bourgeoisie qu'il représente par des mannequins sans tête. Dans son installation *Victorian Philanthropists Parlour* (1996-1997), présentée à l'exposition Africa Remix en 2005 au Centre Pompidou, il reprend un goût typiquement anglais et se met à reproduire à l'identique des intérieurs d'époque. Mobilier et décoration sont choisis de manière à en être le parfait reflet. Yinka Shonibare tapisse les murs et recouvre le mobilier de tissu africain, induisant ainsi une atmosphère de réalité coloniale sur laquelle s'est construite la bourgeoisie anglaise. Pour Jean-Hubert Martin le travail de Yinka Shonibare *« reproduit en trois dimensions des figures aristocratiques rendues célèbres par des chefs d'œuvre de la peinture, et les habille avec des tissus imprimés africains, destinés à leurs serviteurs ou à leurs esclaves*[478] ».

L'intérêt de son travail réside dans sa manière d'explorer l'univers contemporain et de montrer l'absurdité de la quête d'authenticité qui lui avait été demandée lorsqu'il était encore étudiant. Son travail s'est longtemps focalisé sur son utilisation du tissu Wax. Il s'avéra que ce tissu qui aujourd'hui est porté par des millions d'africains et qui est utilisé dans la confection de tenues traditionnelles est en réalité une réelle expression de la globalisation dans la mesure où ce tissu est fabriqué en Hollande avec des motifs d'origine asiatiques. Les tissus étant à l'origine destinés à l'Asie du sud-est, eurent un énorme succès en Afrique. Ce point de vue sur

[475]Ibid.

[476]Ibid. P 13.

[477]COOKE, R., Just because I'm a black artist I do not want to stand on a soap box all the time. I admire the Queen and I love the Royal Family. This is a huge honour. P 9.

[478]BOULBES, C., Questions posées à Jean-Hubert Martin, par « L'hybridation culturelle, une autre histoire de l'art », Rue Descartes 3/2002 (n° 37), p. 104-110.

la tradition et sur la modernité, sur l'exotique va ainsi se traduire dans sa façon de voir et de vivre son identité. Ce questionnement à travers son travail, fera dire à Richard Lacayo dans un article de Time Magazine datant du 6 juillet 2009 que « *Even in the standards of a globalized world, you won't find many artists more transnational than Yinka Shonibar*e [479]». La question de la place du colon dans l'Afrique contemporaine et celle de l'héritage qu'ils ont laissé est, comme pour de nombreux artistes et chercheurs de sa génération, un élément central de son travail. Germain Viatte, dans son article « Primitivisme et art moderne », parle de l'artiste et de son positionnement en ces termes : « *aujourd'hui, Yinka Shonibare, Nigérian de Londres, interroge le double héritage qui est désormais le sien en détournant l'histoire au cœur du dilemme de la globalisation qui nous est devenu consubstantiel* [48o]».

Evoquant l'idée de tradition et de ses significations intrinsèques en Afrique, Jean-Loup Amselle, donne l'exemple de la démarche de Shonibare en disant : *« Et même si l'artiste anglo-nigérian Yinka Shonibare déconstruit les tissus wax en tant que parfait exemple du caractère hybride et postcolonial des identités africaines contemporaines, ces pagnes n'en sont pas moins considérés comme purement africains par les Africains eux-mêmes. Cela signifie d'une part qu'il n'existe pas de tradition africaine en tant que telle mais seulement des signifiants flottants qui, en faisant l'objet d'une réappropriation, sont transformés en signifiés locaux par les Africains et que, d'autre part, l'énonciation des identités locales passe souvent par l'utilisation d'items étrangers à une culture donnée* [481]».

Dans cette exploration de l'identité et de son authenticité, Sarah Lewis[482], décrit l'une des œuvres de Shonibare présente à la rétrospective de sa carrière au Brooklyn Museum de New-York. Lewis, nous explique qu'à travers l'œuvre vidéo de Shonibare intitulée *Odile and Odette*[483], inspirée directement du *Lac des signes*, Shonibare explore en quelque sorte notre psychologie intérieure. Deux jeunes filles, l'une blanche, l'autre noire, se font face et réalisent les mêmes gestes. Toutes les deux vêtues à l'identique, elles sont censées être la réflexion de l'autre. Entre-elles, se trouve un cadre de miroir de type baroque qui donne donc l'impression que l'une des personnes se regarde dans un miroir. Shonibare nous interpelle et nous demande qui est le reflet de qui ? Cette impression du miroir souligne en quelque sorte une interaction entre ce qui pourrait être la réalité et cette fiction qui est constituée de deux éléments réels. Autrement dit les frontières de la représentation sont ici déplacées et rendent la situation floue. Qui est qui ? Que représente la scène, une vision de la réalité ou une représentation de ce que nous sommes réellement ?

Cette notion d'identité ambiguë se traduit également dans son travail par des installations représentant des mannequins portant des vêtements de modèle occidental de l'Angleterre Victorienne, faits avec le tissu Wax, d'origine hollandaise (et très apprécié des africains de manière générale). Elle est exacerbée par le fait que les mannequins soient sans tête. La force de son travail réside également dans la façon dont lui, artiste aux origines culturelles nigérianes mais ayant vécu la majeur partie de sa vie en Angleterre, est perçu par ceux qui devraient ou pourraient être ses concitoyens. Cette situation sociale lui permet en quelque sorte de pouvoir se poser dans son travail, les questions relatives à la place de l'homme noir, de l'africain, de l'autre dans cet univers postcolonial et globalisé. Germain

[479]LACAYO, R., Decaptivating, Time Magazine, 6 Juillet 2009.

[48o]VIATTE, G., « Primitivisme et art moderne », Le Débat 5/2007 (n°147), p. 112-123.

[481] AMSELLE, J-L., « Retour sur " l'invention de la tradition" », *L'Homme* 1/2008 (n° 185-186), p.193.

[482] LEWIS, S , *Yinka Shonibare*, Brooklyn Museum, New York, Artforum, October 2009

[483] Yinka Shonibare, Odile and Odette, 2005, Vidéo couleur, 14minutes, 28 secondes.

Viatte, explique à cet effet que, « *Yinka Shonibare, ... interroge le double héritage qui est désormais le sien en détournant l'histoire au cœur du dilemme de la globalisation qui nous est devenu consubstantiel*[484]». En 2004, Yinka Shonibare est distingué par la reine d'Angleterre du « Most Excellent Order of the British Empire » (MBE) cette médaille est maintenant plutôt attribuée aux personnes originaires du Commonwealth, ce qui pour Shonibare, se révèle aberrant dans la mesure où, il se considère plus Britannique qu'étranger à l' « empire ». Il tient de ce fait, à ce titre qu'il juxtapose maintenant systématiquement à son nom pour souligner la complexité de l'identité dans cette période postcoloniale. Les frontières qui se sont déplacées ne sont pas seulement physiques mais elles sont aussi culturelles, intellectuelles et c'est très certainement ce qui aujourd'hui peut être une des caractéristiques principales de l'époque postcoloniale. Comme nous l'avons évoqué, ce phénomène engendre une toute autre manière de se positionner d'un point de vue global et ce questionnement se ressent de plus en plus sur le travail des artistes, qu'ils soient de la diaspora ou non.

1.3 Frédéric Bruly Bouabré : une autre manière de représenter son hybridité

Frédéric Bruly Bouabré est un artiste ivoirien né vers 1923 à Zéprégühé en terre Bété (Ouest de la Côte d'Ivoire). Ses œuvres sont conçues pour la quasi-totalité sur le même principe ; des fiches au format de cartes postales qui associent une image à une légende. Ces légendes encadrent le dessin. Ses œuvres sont généralement dessinées au stylo bille ou au crayon et coloriées au crayon de couleur. Bruly Bouabré commence à travailler dans les années 1940 à la suite « *d'une vision qui le pousse à reprendre le récit de l'histoire humaine* »[485]. Son but est ainsi, d'observer le monde visible, d'en faire des relevés et d'en construire une pensée philosophique. A l'occasion d'un entretien avec son conservateur Yaya Savané, ce dernier nous révèle le but de Bruly Bouabré par le biais de la lecture d'une de ses œuvres ; il s'agit d'une carte dont la légende dit : « *Je suis un artiste dessinateur qui cherche de belles formes à dessiner*[486] ». Pour lui, cela résume le travail de Bruly. Ce qui définit l'artiste, c'est la beauté, la divinité. Son travail consiste aussi à faire circuler l'alphabet qu'il a découvert en 1956. Il s'agit d'une série de cartes qui chacune représentent une lettre de l'alphabet bété[487] qu'il a lui-même élaborée. Ainsi, 448 pictogrammes correspondent aux syllabes phonétiques de sa langue qui n'avait auparavant pas de forme écrite. Ces syllabes écrites permettront ainsi de consigner sa langue. Cet alphabet attirera d'ailleurs l'attention du naturaliste Théodore Monod en 1950. Son alphabet, peu à peu gagne en notoriété mais est peu diffusé. Même si son art est très empreint de son origine ethnique, ce dernier a beaucoup été influencé par son environnement et la métropole d'Abidjan dans laquelle il évolue. Ses œuvres constituent des récits, des légendes, qui sont aujourd'hui, le témoignage de sa réflexion. De plus, « *la simplicité de son dessin et son apparente candeur ont souvent été vues comme la marque d'un art naïf*[488]».

Ses dessins circulent d'abord dans un cercle restreint jusqu'à l'exposition « Magiciens de la terre » en 1989. C'est à l'occasion de cette exposition que Frédéric Bruly Bouabré est

[484] VIATTE, G., « Primitivisme et art moderne », *Le Débat* 5/2007 (n°147), pp. 112-123.

[485] Catalogue de l'exposition Africa remix du centre Pompidou, 25 mai au 8 août 2005, P 314.

[486] Propos recueillis lors d'un entretien avec le curator de Bouabré ; Yaya Savané lors de la Vie édition de la biennale de l'art africain contemporain de Dakar en mai 2006.

[487] Ethnie ivoirienne originaire de l'ouest du pays.

[488] Catalogue de l'exposition Africa Remix du centre Pompidou, 25 mai au 8 août 2005.

révélé au grand public. Toujours selon Yaya Savané, Bruly Bouabré est aujourd'hui devenu un artiste mondialement connu qui participe à de nombreuses expositions à travers le monde notamment, en Europe, en Amérique. Entre 2002 et 2005, il a exposé au Royaume Uni, à l'Openeye gallery à Liverpool, au Witte de With Center à Rotterdam, à la galerie Polaris à Paris, à des expositions collectives en France, à New York et au Maroc. En 2002, il a aussi participé à la biennale de Turin. La question de l'hybridité de l'artiste Bruly Bouabré réside dans sa manière de voir le monde et dans son travail qui a en quelque sorte pris tout son sens, suite à son expérience coloniale. Aujourd'hui, il présente un travail fourni qui est le résultat de plusieurs étapes dans sa vie. En 1948, alors qu'il vit encore à Dakar, Bruly Bouabré est victime d'une vision qui changera toute sa vie et très certainement sa conception du monde. En effet, Bruly explique que le 11 mars de cette année-là, le ciel s'est ouvert et devant ses yeux apparurent sept soleils colorés qui décrivirent un cercle de beauté autour de leur Mère-Soleil. Il naitra à nouveau et s'appellera Cheik Nadro ; « celui qui n'oublie pas ». Il attendra son retour en Côte d'Ivoire pour composer un alphabet qui se veut typiquement Bété. Marie-Laure Colson nous explique qu'avec cette écriture, Bruly Bouabré est persuadé que c'est par « *l'écriture que les anciens Egyptiens puis les Européens ont assis leur domination culturelle* [489]». Sa conception du monde est donc teintée de deux aspects qui sont la tradition, avec le volet mystique et cosmogonique de son univers artistique et la modernité avec ses aspects économiques et techniques. Il exprime d'ailleurs son enthousiasme par sa curiosité encyclopédique. Ses œuvres ont pour public le citoyen du monde, son alphabet serait si élaboré qu'il pourrait, selon Marie-Laure Colson, « *convenir à toutes les langues parlées dans le monde* [490]». Bruly Bouabré a dans son travail une réelle volonté de nous transporter hors des frontières physiques et culturelles qui le bordent pour partager avec nous, son expérience et sa conception de l'univers. C'est très certainement dans cet aspect qu'il faut voir en Bruly Bouabré apparaître la question de l'hybridité ; à travers les expériences et les références multiples. Aujourd'hui, Bruly Bouabré est un des artistes les plus connus de l'Afrique. Son approche montre bien qu'il ne peut y avoir d'opposition entre authenticité et modernisme dans la mesure où même s'il semble être un artiste authentique et ancré dans la tradition Bété, son travail est résolument tourné vers l'extérieur.

[489] COLSON, M.L., « Un humaniste pour l'Afrique »Frédéric Bruly Bouabré. Libération, 2 mars 1995.
[490] Ibid.

CHAPITRE 2 : L'ART AFRICAIN CONTEMPORAIN ET SA PERCEPTION DANS LA PERIODE POSTCOLONIALE : INSTITUTIONS, MANIFESTATIONS, ENGAGEMENTS.

2.1 Institutions et manifestations

Même bien après les indépendances en Afrique, dans les années 1960, l'art africain, continue à avoir une connotation exotique. Certains commissaires d'exposition comme André Magnin, qui s'occupe de la collection d'art de Jean Pigozzi ; la « Contemporary African Art Collection » (CAAC) reconnaissent rechercher dans ce qu'ils appellent les arts du monde, une sorte d'authenticité qui aurait peut-être été perdue en occident. A cet effet, André Magnin affirme, à propos de cette collection qui comporte de nombreux objets et œuvres d'origine africaine « *Il n'y a pratiquement aucun relais de marché organisé. Il faut aller en Afrique, travailler avec eux, organiser les transports… Et cela ne passe pas tout à fait à Kinshasa comme à Paris* ! [491]». On comprend dès lors que le marché de l'art africain est quelque peu différent de ce que l'on pourrait trouver en Europe, en Amérique et même en Asie.

2.1.1 La contemporary african art collection de Jean Pigozzi : Une approche proche de l'exotisme

Jean Pigozzi est d'abord un collectionneur, un amateur d'art et un photographe. Héritier de l'entreprise SIMCA, il s'envole après son bac pour étudier à Harvard. Il y fait la rencontre de nombreux artistes notamment celle d'Andy Warhol. Il s'intéresse à l'art mais aussi au business ; business qu'il apprend aux côtés de George Sorros et Jimmy Goldsmith. Mais sa passion pour l'art reste intacte. Il passe beaucoup de temps dans les musées New Yorkais et collectionne ainsi quelques œuvres d'artistes.

> Le véritable déclic va néanmoins survenir en 1989 lors de sa visite de l'exposition « Magiciens de la terre ». Il définit cette découverte en ces termes : « *C'était le dernier jour de l'exposition «Les Magiciens de la Terre» qui se tenait à Beaubourg et à la Villette. J'ai été à la Villette à la dernière minute. Cela m'a ouvert les yeux. Pour moi, l'art africain c'était des bouts de bois avec des clous. J'ai vu les dessins du grand artiste Bruly Bouabré réalisés au dos d'étiquettes de shampooing défrisant que lui donnait son voisin le coiffeur. J'ai vu les peintures urbaines de Chéri Samba, d'une force gigantesque, et les maquettes de villes futuristes de l'architecte Kingelez, faites à l'aide de matériaux de récupération... Je me suis dit que c'était extraordinaire. Que c'était ça qu'il me fallait collectionner : l'art africain contemporain. L'Afrique a une diversité infinie, beaucoup plus que l'Europe.*[492]»

Dès le lendemain, Pigozzi veut acheter l'intégralité de cette collection. Il contacte André Magnin pour que ce dernier devienne son conseiller et directeur de sa future collection. La collection « Magiciens de la terre » était comme nous l'avons vu tantôt sponsorisée par la chaîne de télévision Canal +. C'est ainsi que André Magnin s'attela à constituer une

[491]DOMINO, Christophe, « Retour d'Afrique », Art contemporain africain (Dossier), Le Journal des arts, mai 2005, P 17.

[492] Les Echos du 8 juillet 2005.

collection pour Pigozzi. A partir des années 1990, près de six mille œuvres ont été rassemblées. Depuis, cette collection est très souvent exposée partout dans le monde. Elle a été exposée ces dernières années aux Iles Canaries sous le nom « Africa Hoy » en 1991, « Out of Africa » en 1992 à la Saatchi Gallery à Londres et « Arts of Africa » en 2005 à Monaco. Il prête également des œuvres ; douze pour « Africa remix », les photographies de Malick Sidibé au MoMA. Non content d'étoffer sa collection en permanence, Jean Pigozzi entretient d'étroites relations avec certains artistes. Aussi publie-t-il des catalogues afin de faire connaître les œuvres de ces artistes. Il s'agit entre autres de Frédéric Bruly Bouabré, Romuald Hazoumé, Chéri Samba ou encore Seydou Keïta. Il faut noter que la collaboration d'André Magnin est véritablement importante. Grand connaisseur de l'Afrique et de son art, il parcourt les pays à la recherche de nouvelles créativités. Pour lui, les artistes doivent être exportables, « *André Magnin voit loin et grand*[493] ». Il connaît tout aussi la scène et les règles de l'art contemporain « occidental » et le monde de l'argent qui le protège, lui permet d'alimenter cette collection. La collection de Jean Pigozzi est en quelque sorte « *un ensemble d'œuvres dont les principales sont connues du grand public par des publications et des expositions réalisées par des artistes peu nombreux mais spectaculaires*[494] ». Ainsi cette collection est l'une des plus dynamiques connues d'art contemporain africain. Les artistes ne sont pas tous confirmés, André Magnin n'hésite pas à se déplacer pour voir ce qui se fait en matière d'art et d'innovation en Afrique. Notons néanmoins qu'au fur et à mesure, cet art intéresse de plus en plus d'institutions, de collectionneurs.

L'intérêt de cette collection est qu'elle comporte autant d'éléments provenant de l'art africain « classique » ; de pièces anciennes. Ezio Bassani nous explique que l'on y retrouve, des pièces datant du Ve –VIe millénaire av J.-C., *« des têtes de pierre de la civilisation de Méroé, datant du IIe-IIIe siècle AP. J.-C.* [495]» que de pièces datant du XXe siècle et provenant de ce que l'on appelle « art populaire africain ». Des artistes comme Chéri Samba, que l'on retrouve la collection sont les véritables représentants de cet art d'après les indépendances.

Il faut cependant noter que subsiste une véritable connotation géographique car comme l'explique Christophe Domino, « *Elle [la collection] s'est donnée des critères simples, en réservant son intérêt pour des artistes vivant sur le continent – pour la plupart, ou au moins régulièrement pour quelques-uns. Et elle a constitué sa définition en acte prenant l'africanité comme un fait non une cause, se construisant par les œuvres avant tout*[496] ». Le fait de travailler avec des artistes résidant de façon permanente ou temporaire sur le continent n'est-il pas une sorte de gage de création d'un art encore africain ? En quoi cet art, serait plus africain que celui d'un artiste qui se définit comme étant africain, même s'il ne vit pas ou plus sur le continent? Il semblerait que tout le débat qui s'inscrit autour du mot « africain » que l'on rajoute quand on parle de l'art contemporain de ce continent soit encore d'actualité.

[493] BUSCA, J., *L'art africain contemporain du colonialisme au post colonialisme*, Editions l'Harmattan, 2001. pp 130-131.

[494]Ibid.

[495]Arts of Africa. 7000 ans d'art africain, Grimaldi Forum, 2005, P 27.

[496]DOMINO, C., Catalogue d'exposition Arts of Africa, « 7000 ans d'art africain », Grimaldi Forum, 2005, Op.cit., p17.

2.1.2 « Primitivism in 20th century art » : une exposition pour retracer l'histoire du primitivisme

Exposition phare qui eut lieu au Museum of Modern Art de New York (MoMA) en 1984, il était question dans *Primitivism in the 20th century art*, d'établir un rapport entre ce que l'on appelle « art primitif » et l'art moderne. L'objectif étant de pouvoir identifier les liens qu'il avait pu y avoir entre l'art des populations dites primitives et celui qui a été produit durant la période moderne. A cette époque, très peu d'ouvrages avaient été rédigés dans ce sens. En effet, comme nous l'explique William Rubin[497] dans sa préface au catalogue de l'exposition (édition française), seuls Goldwater et Laude avaient produit, jusque-là des ouvrages qui traitaient de façon assez profonde la question du primitivisme dans l'art moderne. Il s'étonna d'ailleurs du faible intérêt qu'avait suscité la place du primitivisme dans l'histoire de l'art moderne. Il affirma ainsi, « *Le primitivisme, c'est-à-dire l'intérêt marqué par les artistes modernes pour l'art et la culture des sociétés tribales, tel qu'il se révèle dans leurs œuvres et dans leurs propos, constitue la seule thématique fondamentale de l'art du XXe siècle à avoir été si peu approfondie* »[498]. La question de la présentation d'une telle exposition permettait de retracer l'histoire du primitivisme dans l'art moderne, notamment au niveau des influences qu'il aurait pu y avoir depuis la fin du XIXe siècle.

Au XIXe siècle, le mot primitivisme était lié de façon intrinsèque aux artistes italiens et flamands du XIVe et XVe siècle qui s'inspiraient de l'art roman et byzantin. La définition était alors très éloignée de son interprétation contemporaine. Le primitivisme définira plus tard, les arts d'origine africaine et océanienne. William Rubin affirme à cet effet, que l'intérêt que la société bourgeoise du XIXe siècle porte aux arts des « styles antérieurs à la renaissance » déclenchera très certainement l'intérêt des artistes pour un style plus « *simple et naïf, voire frustre et grossier*[499] ». Peu à peu, les artistes trouvent dans les arts dits non occidentaux, un intérêt inédit qui a été mis en exergue dans les années 1906-1907 par Vlaminck, Derain, Picasso, Matisse, etc.

Notre propos est ici de mesurer l'importance de l'influence du primitivisme sur l'art moderne et contemporain du XXe siècle à travers l'une des plus grandes expositions ayant rendu hommage aux arts dit primitifs. Bien que selon de nombreux théoriciens de l'art, le primitivisme ait beaucoup influencé les artistes avant-gardistes du XXe siècle, Rubin nous explique qu'il faut très certainement dans cette hypothèse, « *écarter … les affirmations souvent réitérés, que « « l'art nègre a donné naissance au cubisme » » et que « « l'art primitif a infléchi toute l'évolution de l'art moderne » »… les changements intervenus dans l'art moderne étaient déjà amorcés quand les artistes d'avant-garde ont pris connaissance de l'art tribal … leurs propres recherches avaient soudain créé des correspondances entre ces objets et leur œuvre*[500] ». Nous pouvons affirmer que la rencontre des artistes avec les ethnologues et les musées, qui vont devenir pour eux, des lieux d'interrogation, sera une sorte de confirmation de la possibilité pour ces derniers de passer à un art conceptuel. En effet, cette époque coïncide avec de nouveaux usages et de nouvelles expressions en matière d'expression

[497]ROBIN, W., (dir) Le primitivisme dans l 'art du XXe siècle. Les artistes modernes devant l'art tribal, 1987, éditions Flammarion.

[498]Ibid.

[499]Ibid.

[500] Ibid.

artistique, a tel point que selon Rubin, l'on ait assisté à l'existence d'une affinité entre art tribal et art moderne, comme il y a pu en avoir entre la peinture italienne de la renaissance et l'art de l'antiquité gréco-latine. La question est alors de savoir quelles pouvaient être les motivations de l'organisation de cette exposition si l'on reconnaît que l'influence entre ces deux formes artistiques n'a pas été directe mais qu'il y a eu à un moment donné, une rencontre qui confirmait les interrogations esthétiques des artistes d'avant-garde du moment. Cette exposition aurait très probablement influencé des artistes comme Max Ernst ou encore Paul Klee au niveau des objets d'origine « primitive » qu'ils auraient pu y avoir vu lors de d'expositions diverses qui à cette époque, avaient en quelques sortes, élargi le champs esthétique des artistes occidentaux au niveau de la recherche en leur montrant qu'il était possible d'avoir une approche différente de ce qu'il avait pu y avoir en Occident jusqu'à présent. Rubin nous explique par exemple, à propos d'une œuvre de Paul Klee :

> *« Ce que la relation entre la sculpture de* Zuni *et le tableau de Klee nous apprend sur la nature de la transmission artistique dépasse la simple transformation plastique. Klee a peint le* Masque de peur *en 1932, à la veille de la prise de pouvoir par Hitler en Allemagne. Les hommes de main du nazisme dont les S.S. qui arboraient leur insigne aux lignes brisées évoquant des éclairs, semaient déjà la terreur dans les rues. Quoi de plus logique pour Klee, dans un moment pareil, qu'un rapprochement mental avec un dieu de la Guerre surmonté d'une flèche en zigzag qui pour les Zuni représentait la foudre? ... Le type d'influence qui a joué entre la sculpture zuni et le tableau de Klee représente à peu près le moyen terme d'une série bornée à une extrémité par les relations au premier regard, comme celle qui unit les hommes-oiseaux de l'île de Pâques et Max Ernst, et à l'autre extrémité par les autres influences « « invisibles » » telle celle des masques grebo sur la* Guitare *de Picasso* [501]*».*

Bien qu'il y ait eu une sorte de coïncidence entre la découverte des œuvres venant de contrées dites sauvages - et d abord considérées comme étant des curiosités -, et l'aboutissement des recherches esthétiques du moment, il ne fait nul doute que le virage qui s'est effectué à cette époque changera de façon radicale, la perception que nous aurons de l'art. Il est également intéressant de se demander si de cette époque, n'est pas née, une autre manière de percevoir l'altérité et de considérer, non plus l'autre comme un lointain sauvage, mais comme étant quelqu'un de qui l'on peut apprendre, quelqu'un avec qui il est possible d'avoir la même vision des choses. Il n'était plus question de respecter, comme nous l'explique Rubin, les proportions ou certaines règles esthétiques qui étaient incontournables jusqu'alors. Il explique a cet effet qu'avant 1906, « *le rapport de la hauteur et à la largeur du corps n'avaient varié que dans des limites clairement tracées*[502] ». D'autres artistes [comme nous le verrons ou comme nous l'avons vu] ont cependant, trouvé, une réelle connexion avec les œuvres d'origine « primitives » comme l'atteste le travail d'Arman qui explique (à Rubin) « « *Quand j'ai commencé à m'intéresser à l'art africain » »... « « j'étais attiré par les objets recouverts de matériaux et investis d'un pouvoir magique. Ces fétiches qui témoignaient d'un sens de l'accumulation me semblaient proches de certaines de mes œuvres par la multiplication des éléments sur toute leur surface et par le pouvoir de suggestion que cela leur donnait*[503] ».

[501] ROBIN, W., (dir), Op.cit., p 33.

[502] ROBIN, W., (dir) Op.cit., p 64.

[503] ROBIN, W., (dir) Op.cit., p 69.

Ce que cette exposition montra aussi, ce fut, selon Jean-Louis Paudrat, le fait que Paris était à l'époque, le centre névralgique d'un espace de diffusion d'idées qui allaient, redonner à ces continents (Afrique et Océanie), « *un rôle essentiel dans la sensibilité de l'Occident moderne* [504] ». Comme nous l'avons évoqué, l'ouverture des nombreux musées d'ethnographie et d'histoire, des colonies à travers le continent européen, à la fin du XIXe siècle, a contribué de manière significative à l'acceptation de nouvelles postures esthétiques de la part des avant-gardistes. Même si les avis, concernant l'importance de l'art primitif sont assez partagés, il était important de mettre en exergue, les œuvres qui ont durant cette période sans doute influencé ou été à la rencontre des artistes avant-gardistes de la fin du XIXe et du début du XXe siècle. Le primitivisme avait dans les musées, vocation à montrer l'ampleur de l'empire colonial français. Des pièces, rapportées principalement d'Afrique et d'Océanie, attesteront des nombreuses conquêtes et découvertes qui ont été effectuées grâce aux misions organisées par les sociétés scientifiques.

2.1.3 Les « Magiciens de la terre » une ouverture vers les arts « hybrides »

Exposition du XXe siècle pour les arts « non occidentaux », « Magiciens de la terre » se déroula entre le 18 mai et le 29 août 1989 à Paris Elle fut organisée à l'occasion du bicentenaire de la révolution française grâce au concours du Centre Pompidou et de la Grande Halle de la Villette. Dirigée par Jean-Hubert Martin, l'exposition symbolisait la réhabilitation des peuples que la France avait dominés dans le monde pendant des siècles. A travers elle, il s'est agi de célébrer deux siècles de droits de l'homme. Cette exposition symbolisait la première manifestation d'art contemporain qui tenta d'être universelle. Le commissaire général de l'exposition Jean-Hubert Martin avait ce projet depuis quelques années. En effet, il voulait y présenter les travaux d'artistes du monde entier, qu'ils soient ou non dans les circuits officiels du monde de l'art. Il s'agissait également de remettre en cause « *cette idée reçue qu'il n'y a d'art contemporain grosso modo qu'en Europe aux Etats-Unis, au Japon*[505] ». Il aura fallu un budget de trente millions de francs français pour que « Magiciens de la terre » puisse être réalisée. Elle avait été conçue comme une réponse à l'exposition intitulée « *Primitivism in 2Oth Century art : affinity of the tribal and modern* » qui se déroula à New York en 1984 et qui selon Jean-Hubert Martin, était un peu trop tournée vers le passé. La différence avec *Primitivism* résidait dans le fait que les œuvres choisies devaient l'être parmi des productions religieuses et artistiques dans le monde entier en rapprochant des œuvres occidentales et des œuvres non occidentales mais pas dans le passé comme dans le cas du MoMA.

Elle a eu pour mécènes la chaîne de télévision Canal + et la *Scaler foundation*. Les œuvres devaient donc pour une certaine partie d'entre elles trouver place dans le nouveau siège social de la chaîne de télévision. Cinquante artistes des pays développés et cinquante artistes des pays en développement présentèrent leur travail. La présentation de ces artistes découle d'un travail de longue haleine. Cinq années auront été nécessaires pour préparer ce projet. Cinq années durant lesquelles, les commissaires adjoints exploreront le monde à la recherche d'artistes qui pourraient représenter l'esprit de cette exposition. Selon J-H. Martin

[504] PAUDRAT, J.L, *Le primitivisme dans l 'art du XXe siècle. Les artistes modernes devant l'art tribal*, 1987, éditions Flammarion., p 125.

[505] MARTIN, J.H., Interview de, pour le magazine « Connaissance des arts » juillet-aout 1989 numéros 449-450.

les recherches pour cette exposition ont « *commencé d'une manière très pragmatique en consultant les anthropologues, les ethnologues… en notant systématiquement tout ce qu'on entendait ; quand on tombait sur une image qui nous intéressait on cherchait à glaner davantage d'informations*[506] ». Au final, dix-sept artistes originaires d'Afrique seront présents à cette manifestation de l'art contemporain. Ces artistes ne sont pas forcément issus des circuits officiels.

L'objectif de cette manifestation d'un point de vue plastique était de montrer des œuvres qui ne faisaient pas partie des réseaux classiques des circuits de l'art mais dont la valeur plastique était incontestable. Le titre de cette exposition a suscité de nombreuses polémiques. « Les magiciens de la terre » représentaient pour certains, une reproduction de l'exposition universelle de 1889. Selon Philippe Dagen, cette exposition relevait « *d'une mentalité coloniale qui a présidé à l'organisation de l'exposition universelle de 1889*[507] »… Il se demandait à cet effet ; « *Peut-on visiter « « les magiciens de la terre » » sans songer que l'exposition d'aujourd'hui reproduit à peu près le système d'il y a un siècle ? Tout a changé ? Est-ce bien sûr ? La mise en scène est- elle moins spectaculaire –et moins tyrannique- que celle d'autrefois* ?[508] Aussi, le titre était-il évocateur de cet état d'esprit. Les détracteurs de cette exposition voyaient en ce titre la transformation de l'artiste en une sorte de chamane, de sorcier. L'artiste serait ici un « magicien de la terre ». Il y avait à travers ce titre beaucoup de liens avec la mystérieux, la nature, mais où était la place de l'art ? De plus il semblerait que les « *travaux des occidentaux choisis tels que Richard Long, Alberola, Boltanski, relevaient d'une réflexion conceptuelle critique tandis que les travaux des africains émanaient plutôt d'une pratique populaire ou urbaine, artisanale ou religieuse*[509] ». A cet effet, le critique d'art Joëlle Busca se demande dans son ouvrage, L'art africain contemporain de colonialisme au post colonialisme, si ces artistes non occidentaux représentaient des « *magiciens déguisés en artistes pour mieux pénétrer les lieux sacrés de l'occident ? Ou bien des artistes camouflés en magiciens pour mieux séduire les visiteurs et les forcer à franchir les portes du musée ?* [510] » Pour J.H. Martin, la magie de l'art se résume comme : « *l'émotion, le plaisir les sensations que peut provoquer une œuvre d'art chez les spectateurs tout simplement, pour s'en tenir au dictionnaire* ».

On a également reproché à cette exposition d'être trop liée au primitivisme et à l'ethnologie. « *Que ce soit dans la sélection ou dans la présentation des œuvres, l'exposition invitait à retrouver dans les travaux contemporains présentés, les attributs primitivisants associés jusque-là à l'art* traditionnel[511] ». J.H. Martin lui-même affirme en parlant de la façon dont lui et ses commissaires ont procédés pour choisir les artistes qui seraient présents à cette exposition : « *Nous avons procédé de manière très pragmatique en consultant les anthropologues, les ethnologues*[512]». Il précise, « *J'ai collaboré avec de nombreux anthropologues et ethnographes à la préparation de cette exposition. Ces collaborations se sont avérées fructueuses car elles m'ont permis de cerner la place des artistes individuels dans les diverses sociétés, leurs activités spécialisées et les fonctions de leur langage de signe*

[506] « L'Art des autres et la magie des uns: interview de Jean-Hubert Martin », in art press, n°136, p.35-38, mai 1989.

[507]Connaissance des arts, juillet-aout 1989, numéros 449-450, Editorial.

[508]DAGEN, P., « L'exposition universelle », le Monde 19 mai 1989.

[509]MURPHY, M., Op.cit., p 37.

[510]BUSCA, J., p11.

[511]MURPHY, M., Op.cit., p 37.

[512]« L'Art des autres et la magie des uns: interview de Jean-Hubert Martin », in art press, n°136, p.35-38, mai 1989.

et de forme[513] ». Cela traduit ainsi, la forte place accordée à l'identité de chacun des artistes. D'ailleurs les détracteurs de cette exposition pensaient que les artistes africains choisis l'avaient été car leurs œuvres « *portaient très explicitement les marques supposées de la tradition (couleurs, pigments, plumes…), au détriment des artistes dont les projets démontraient que les sociétés extra occidentales ne vivaient pas dans un en deçà du temps, mais étaient en prises avec le changement : la modernisation, l'urbanisation*[514] ». Ainsi, selon eux, le commissaire général J-H Martin montrait en quelque sorte le mauvais échantillon d'artistes. Ces artistes représentaient un « non-occident » figé dans ses traditions que l'occident avec sa modernité et ses techniques n'avait atteint que superficiellement. Il s'explique en disant : « *L'idée de départ était de s'interroger sur les rapports de notre culture à d'autres cultures du monde*[515] ».

Toutes ces polémiques entraînèrent une couverture médiatique sans précédent. Autant la presse au quotidien que la presse spécialisée s'intéressa à cet événement. L'ampleur et l'originalité de cette exposition ont sans doute permis de mieux la faire connaître. Ajoutons que ces critiques faisaient surtout allusion aux choix des artistes non occidentaux. Cette partie de l'exposition fut en quelque sorte oubliée par les critiques. Ce sont ainsi les artistes dont les œuvres relevèrent d'une certaine naïveté qui intéressèrent le grand public. On pourrait dès lors se demander, quelles étaient les réelles ambitions du commissaire général J-H.Martin par rapport à cet événement. Il définit souvent cette exposition par ce qu'elle n'est pas, c'est ainsi que dans l'interview qu'il accorde à Artpress, il dit : « *prenez ce qui s'est fait dans le passé : la biennale de Paris à ses débuts. Ce que l'on voulait c'était montrer comment les artistes s'emparaient d'un langage considéré comme universel – l'art abstrait- et comment ils l'adaptaient à un contexte local en intégrant quelques éléments stylistiques appartenant à leur tradition culturelle. C'est évidemment tout à fait l'inverse que j'ai voulu faire*[516] ».

On reprocha aux commissaires de cette exposition, la tendance à se retourner vers le passé en organisant donc comme nous l'avons vu une exposition qui avait des airs d'exposition universelle mais également en choisissant de travailler avec des ethnologues. Cela rappelait sans doute aux critiques la façon dont les artistes des années 1920-1930, s'intéressèrent aux objets d'art africains ; en passant par les musées d'ethnologie et d'ethnographie. Pourtant, à la lecture du texte d'Homi Bhabha intitulé *« Hybridité, hétérogénéité et culture contemporaine* », il semblerait que cette prise en compte de l'Autre en tant qu'entité dans cette exposition soit d'une dimension toute autre. Il affirme ainsi « *ce qu'il faut faire, c'est mettre au jour un nouveau territoire de transposition, une autre manifestation du raisonnement analytique, un autre angle d'approche des politiques de la domination culturelle*[517] ». En définitive, cette exposition aura connu de nombreuses critiques. Il semblerait qu'elle n'était pas représentative des « quatre coins » de la terre, elle était ethnocentriste, d'un impérialisme culturel, mal organisée,[518] du moins dans son agencement, que certaines œuvres sorties de leur contexte n'avaient plus réellement de sens etc. Hervé

[513]« Entretien: Benjamin H.D. Buchloh-Jean-Hubert Martin », in *Les Cahiers de Musée National d'Art Moderne*, été 1989, n°28, pp 5-43.

[514]Catalogue de l'exposition Africa Remix du centre Pompidou, 25 mai au 8 août 2005, p 265.

[515]Les Cahiers du Musée national d'art moderne numéro 28 été 1989, p8. Il est interrogé par Benjamin H.D Buchloh.

[516]« L'Art des autres et la magie des uns: interview de Jean-Hubert Martin », in art press, n°136, p.35-38, mai 1989.

[517]BHABHA, H., « Hybridité, hétérogénéité et culture contemporaine », Catalogue d'exposition Magiciens de la terre, Centre George Pompidou, 1989, p 24.

[518] DAGEN, P., « « « Les magiciens de la Terre » » à la Grande Halle de La Villette et au Centre Pompidou L'Exposition universelle » le Monde 19 mai 1989.

Gauville[519] à cet effet parlera de cette exposition en disant : « *les artistes du tiers monde sont là pour garantir qu'on est sorti du marché de l'art. La présence des artistes non occidentaux, quant à elle est chargée de court-circuiter la confusion avec les musées d'ethnographie* ».

Parmi les artistes non occidentaux, dix-sept africains étaient présents. Quatre nigérians, deux béninois, un ivoirien, une sénégalaise, un mozambicain, un malgache, un zimbabwéen, un ghanéen, deux congolais, un marocain, un togolais, une sud-africaine. Parmi les non occidentaux, il y avait aussi dix-neuf asiatiques dont un pakistanais, deux népalais, cinq indiens, un israélien, quatre chinois, un irakien, quatre japonais et un coréen. Les océaniens étaient quant à eux au nombre de huit : un néo-zélandais deux papou de nouvelle guinée et cinq australiens dont quatre aborigènes. Les européens quant à eux étaient officiellement vingt-neuf : deux yougoslaves, cinq français, cinq italiens, cinq soviétiques, trois anglais, cinq allemands, un suisse, trois espagnols, un tchèque, un turc et un danois. Il y avait enfin vingt-sept artistes d'Amérique dont onze étaient originaires des Etats-Unis mais aussi un natif, quatre canadiens dont deux natifs, quatre haïtiens, un cubain, un chilien, trois brésiliens, un panaméen et deux mexicains. La répartition est donc quelque peu disproportionnée dans la mesure où il n'y a par exemple qu'un seul artiste du Maghreb, mais qu'il y a quatre haïtiens ou encore quatre nigérians. On constate également que malgré le fait de vouloir « délocaliser » l'art contemporain du continent américain, onze artistes en viennent. Il faut aussi avouer qu'une égalité parfaite ne pouvait pas être possible car ce qui primait par rapport à cette exposition, c'était le choix des artistes pour leur travail et leur problématique, et non leur origine en définitive. Ainsi, bien que cette exposition ait suscité de nombreuses et vives critiques, elle aura permis, de mieux faire connaître certains artistes. Elle aura également permis, comme nous l'avons mentionné d'ouvrir une brèche au sein de laquelle se sont engouffrés les nombreux artistes non occidentaux.

[519]Journaliste au quotidien Libération, spécialisé dans les arts contemporains plastiques et visuels.

CHAPITRE 3 : UN SEUL MARCHE POUR DES ARTISTES DU MONDE ENTIER : LES MANIFESTATIONS DE PROMOTION ET DE DIFFUSION DE L'ART CONTEMPORAIN AFRICAIN AU SEIN DU CONTINENT AFRICAIN

3.1 Les Rencontres africaines de la photographie de Bamako

« *S'il existe une différence entre la photographie pratiquée en Afrique et celle pratiquée en Europe, par exemple, elle est avant tout et surtout culturelle* [520]». A cette phrase de Simon Njami nous pourrions ajouter, *mais cette différence à tendance à s'estomper…* Comme nous le verrons, les œuvres exposées au cours des différentes rencontres de la photographie, attestent d'une part de l'évolution de cet art sur le continent africain et d'autre part, de la professionnalisation des artistes dans le domaine.

3.1.1 Les « Rencontres » au fil des éditions

La première édition des « Rencontres de la photographie » eut lieu à Bamako en 1994. Selon Olivier Poivre d'Arvor et Sophie Renaud, *« Ces rencontres constituent un espace d'échange et de dialogue permettant aux photographes africains de mettre en valeur leurs talents, de se connaître et de révéler leurs œuvres à travers le monde. Elles sont aussi une vitrine permettant au grand public néophyte de la photographie de mieux connaître cet art comme moyen d'expression*[521] ».Elles ont permis l'essor et une meilleure connaissance de la photographie africaine. Cela permet à Jeanne Mercier[522]d'affirmer que la présence d'André Magnin à cette première édition des « Rencontres » a été très bénéfique pour l'événement. Il sera selon elle, « *un tremplin dans la reconnaissance des photographes africains en leur ouvrant le marché international et en les exposant*[523] ». La forte implication de l'Union Européenne, de l'état Malien et de la coopération française ont permis de soutenir cette initiative qui a été mise en œuvre par deux photographes, Françoise Huguier et Bernard Descamps. L'objectif de ces premières « Rencontres » était de mettre en exergue la créativité africaine et de permettre aux artistes du continent africain et de sa diaspora de dialoguer, d'échanger mais surtout de faire connaître leur travail au-delà du continent.

Cette initiative permit à de nombreux artistes de pouvoir se faire connaître. Depuis les célèbres portraits de Seydou Keïta qui marquèrent vraisemblablement une époque jusqu'à des œuvres plus engagées politiquement ; notamment celles de l'artiste sud-africain Santu Mokofeng par exemple. Selon le rapport d'Alexis Castro, « *les Rencontres de 1994 se sont conclues avec « « l'appel de Bamako » » lancé par des jeunes photographes africains regroupés pour réclamer une aide en matière de formation et d'acquisition d'outils*[524] ». Cette première édition se conclut également – toujours selon Castro - par la décision du ministère de la culture malien, de créer une « Maison de la photographie » à Bamako. Elle a sans doute aussi permit à certains artistes de rompre avec l'isolement et de commencer à se créer des

[520] NJAMI, S., « Mémoires intimes d'un nouveau millénaire », IVe Rencontres de la photographie africaine, Bamako 2001. Editions Eric Koehler, 2001, p 10.

[521] POIVRE D'ARVOR, P., RENAUD, S., « Dossier de presse des rencontres de la photographie » 2009, p 4.

[522] MERCIER, J., *Les Rencontres africaines de la photographie, Bamako 2005*, Mémoire de Master 2, EHESS, Mention Histoire, Laboratoire d'histoire visuelle contemporaine (LIVHIC).

[523] MERCIER, J., Op. Cit. p 13.

[524] CASTRO, A., « Evaluation des Rencontres de la Photographie Africaine de Bamako », rapport réalisé à la demande de la Direction des « Rencontres de la Photographie Africaine », Juillet 2004. www.culturelab.be/file_download/6

réseaux et contacts qui leur permettraient à l'avenir d'identifier les canaux de diffusion de leurs œuvres, de participer à des *workshops* et de connaître les institutions susceptibles de les aider à promouvoir leur travail mais aussi faire évoluer leur réflexion. Les prémisses d'une ouverture des photographes du continent africain vers le reste du monde sont ressenties. A l'issue de cette première édition, les travaux du photographe malien Malick Sidibé sont exposés à Paris par la Fondation Cartier en 1995. Les œuvres exposées aux « Rencontres » seront par la suite présentées en France avec le concours de la FNAC. Elles le seront également à Angoulême à Angers et à Lille en 1995. Il semblerait également à l'issue de cette première édition, que les activités de certains photographes se soient prolongées aussi en Afrique ce qui a par exemple entraîné la création en Côte d'Ivoire d'un stage d'artistes photographes durant le « Marché des Arts et du Spectacle Africain » (MAPA) animé par Marc Enguerand et qui réunit dix artistes venant de six pays différents[525].

Les « Rencontres » gagnent depuis, en visibilité, en professionnalisme et en notoriété. Cela est dû à plusieurs facteurs, notamment à l'implication des professionnels du domaine ; l'association « Afrique en créations », et de l'état malien. Il n'y avait au départ que peu de moyens ; ce n'est par exemple qu'à la troisième édition des « Rencontres » qu'un catalogue a été édité avec le soutien de la *Prince Claus Funds for Culture & development* et par Actes Sud en décembre 1998. En termes d'évolution, les « Rencontres » accueillent lors de cette troisième édition, pour la première fois, des artistes des pays du Maghreb et multiplient les partenariats avec des institutions ou des entreprises. Les journalistes, professionnels et artistes affluent lors des éditions suivantes ce qui permet d'asseoir une crédibilité certaine à l'événement. Forts de cet engouement, les organisateurs multiplient les initiatives et concentrent leurs efforts pour mieux organiser l'événement. Les « Rencontres » sont alors mieux structurées avec la nomination d'un commissaire général et d'un commissaire adjoint.

En 2003, elles prennent un nouveau tournant avec la nomination de Simon Njami comme directeur artistique/Commissaire général. Le thème des « Rencontres » de la cinquième édition est : *Rites sacrés, rites profanes*. A cette occasion des artistes non africains sont pour la première fois, invités associés aux « Rencontres », ce qui favorise en termes de crédibilité, la volonté pour l'événement de se tourner résolument vers l'international ; ils sont de la Caraïbe et de l'Allemagne. Fait également inédit, Alexis Castro précise que « *Soucieuse de respecter la reconnaissance professionnelle des photographes qui font l'objet d'une diffusion, l'AFAA – Afrique en Créations s'est engagée dès la fin des 4eme Rencontres à verser aux artistes dont les œuvres sont exposées, les rémunérations correspondantes à leurs Droits d'auteur. Cette pratique répond à un souci d'encourager les filières professionnelles et de respecter les droits des artistes*[526]». Cette étape très importante permet de reconnaitre le caractère « professionnel » des artistes et surtout leur droit fondamental qui est celui de jouir du fruit et de la propriété de leur travail. Il faut noter que la nomination de Simon Njami comme directeur artistique et commissaire général a permis de lever des fonds plus importants pour le financement de cette édition. L'édition d'un journal le « BKO » voit également le jour durant les « Rencontres ». La participation et l'implication de Simon Njami aux « Rencontres », permit de faire entrer la biennale dans une dynamique enthousiasmante et positive grâce à laquelle les « Rencontres » vont résolument se tourner vers l'international. Jeanne Mercier, précise à cet effet que grâce à l'arrivée de Njami, « *cette manifestation prend une ampleur internationale. La personnalité de son directeur artistique va permettre aux Rencontres d'utiliser le réseau de la Revue Noire et du milieu de l'art contemporain pour*

[525] CASTRO, A., Op. Cit., p 7

[526] CASTRO, A., Op.cit.., p 21.

augmenter son budget ainsi que sa taille. Cette impulsion permet à cet évènement de devenir un lieu internationalement reconnu et réputé[527] ».

Ainsi, le rendez-vous de la photographie africaine se consolide au fil des éditions et il est aujourd'hui réellement possible de parler de cet événement comme étant un véritable centre d'impulsion pour les photographes africains. L'ouverture vers le marché de la photographie artistique se fait ressentir par le succès des « Rencontres » qui grandit au fil des éditions. Bien évidemment, le public reste principalement un public de professionnels et reste très occidentalisé. Jeanne Mercier précise d'ailleurs qu' : *« Il semble que la Biennale ne soit pas adaptée au public local mais qu'elle se soit simplement installée sans s'inscrire dans le contexte local*[528] ». Cette critique de Jeanne Mercier est très intéressante car elle nous pousse à nous poser la question de la territorialité de la biennale de Bamako mais également de l'attachement des artistes africains à la terre d'Afrique. L'objectif des artistes et des professionnels est-il de se rencontrer dans un lieu consacré à l'art, de confronter des idées, des œuvres, des points de vue, ou est-ce un autre événement destiné à créer du lien social avec le grand public bamakois et même africain ? La question de l'importance du lieu se pose dès lors car il est évident que celle de l'existence des « Rencontres »ne se pose plus. Simon Njami précise d'ailleurs à propos des objectifs qu'ils se sont fixés : « *Notre première responsabilité est d'abord de structurer la photographie en Afrique. La seconde est de faciliter la circulation, la troisième est de faire en sorte que les photographes africains soient reconnus dans le monde et puissent prendre leur envol. Aujourd'hui, beaucoup sont passés par Bamako et sont contactés directement par des institutions. Plus on les verra circuler, plus on s'habituera à tenir compte d'eux. Ce n'est pas seulement une photographie exotique, c'est aussi une photographie contemporaine qui compte autant que toutes les autres* [529]». Les ambitions voulues pour les « Rencontres » se traduisent aujourd'hui par son succès et son professionnalisme. Les choix peuvent être critiqués mais il semble que les initiatives en faveur de la mise en place d'une réelle structure permettant la promotion des artistes photographes l'aient été à cette occasion. La question des moyens financiers reste bien évidemment prégnante comme nous l'explique Alexis Castro. Il devient dès lors difficile de pouvoir critiquer les efforts mis en place. Il est en tous cas envisageable que dans les pistes d'amélioration, la quête de fonds privés et un statut des « Rencontres » qui serait ou puisse être favorable à la possibilité de collecter des fonds privés soient deux points sur lesquels les organisateurs doivent réellement insister. Castro pointe également, après dix ans d'existence, le doigt sur plusieurs points qui, selon lui, doivent à termes être réglés. Il s'agit notamment de : « *L'insuffisance de moyens techniques et logistiques… La faiblesse institutionnelle de la Direction des Rencontres… L'absence d'un véritable programme de coopération favorisant le partage progressif des rôles et de la complémentarité dans la mise en œuvre des activités liées à l'organisation de cet évènement ; le manque de projet global en mesure d'intégrer à la fois l'organisation des « Rencontres de la photographie Africaine » et la mise en place de mesures permettant l'enracinement de l'évènement dans le paysage culturel malien ; le manque d'investissement matériel de la part des autorités maliennes*[530] ». Ce constat est fait à la suite de la cinquième édition des « Rencontres »… dix ans après la première édition. Les évolutions des « Rencontres » sont encourageantes et des initiatives viennent à chaque édition, étoffer la richesse de l'évènement. L'organisation réduit également le nombre de

[527] MERCIER, J., Op.cit., p 22

[528] MERCIER, J., Op.cit., p 23.

[529] Entretien de Samy Nja Kwa avec Simon Njami, « Un regard assumé par un africain » le 5 octobre 2005, Africultures numéro 65.

[530] CASTRO, A., Op.cit. p 43.

photographies présentées, « La Maison africaine de la photographie » (MAP) attendue par les artistes maliens depuis la première édition voit le jour en 2004. Cette dernière devait permettre selon Erika Nimis « *entre autres, de promouvoir le patrimoine photographique à travers la prospection, la sensibilisation des publics et la conservation*[531] ». L'objectif de la MAP est de répondre à un besoin ; celui « *d'être au service de tous les opérateurs de la photographie d'Afrique et d'ailleurs*[532] ». Sa mission consiste « *essentiellement en un travail de collecte, de conservation, de promotion et de diffusion des œuvres du patrimoine photographique africain. Elle apporte son appui aux organisations et photographes professionnels, dont elle favorise les échanges aux échelons africain et mondial*[533] ».

La sixième édition des « Rencontres » est intitulée « Un autre monde ». Simon Njami souhaite faire apparaître à travers les œuvres des artistes invités, *un monde sans utopie, un monde qui nous réserverait des surprises*[534]. Une dizaine d'expositions présentèrent environ deux mille photos. Le prix Malick Sidibé fut remporté par Rana El Nemr, photographe égyptienne. Cent dix photographes participèrent à cette édition des « Rencontres ». Jeanne Mercier alors étudiante à l'EHESS et Baptiste de Ville d'Avray, photographe, remarquent, une fois sur place *« la faible connexion entre photographes africains, leur visibilité médiatique réduite, et le manque de structures de formation. Le statut de photographe est très mal reconnu sur le continent africain. La presse locale donne peu de place aux images, la plupart - souvent des portraits - sont officielles. Les photographes salariés sont les « « heureux élus » » du milieu : leur rémunération est dérisoire, mais elle a le mérite d'exister. Pour les autres, il faut espérer vendre aux médias étrangers ou se contenter de publications non payées et non créditées sur l'Internet ou dans la presse locale*[535] ». Face à ce constat naquit « Afrique in Visu », association dont le but est de promouvoir la photographie contemporaine.

En 2007, l'édition porte sur la thématique de la ville. Elle s'appelle « Dans la ville et au-delà ». Pour Simon Njami, il s'agit de s'interroger sur la façon dont les photographes envisagent la ville. Comment envisagent-ils la ville africaine, comment cette dernière s'étale d'un point de vue géographique. Est-elle centrifuge ? Njami, voulait à travers cette édition des « Rencontres », montrer un portrait organique de l'Afrique à travers ses villes. La question qu'il faut se poser est : ce que l'on peut trouver de commun aux villes d'Afrique à travers le regard de ses photographes. L'idée était selon lui, de montrer des images endogènes qui aident à la construction de l'Afrique par elle-même[536]. Pour Simon Njami, l'Afrique est quelque chose en devenir dont on ne sait pas ce qu'il sera mais se construit un peu au jour le jour. Il affirme qu'on a l'impression lorsqu'on est un peu cartésien que cette construction se fait au jour le jour, sans plan général sans vision globale et cela donne des moments de poésie, des moments de chaos qui ne manquent pas d'intérêt[537]. L'un des aspects positifs des « Rencontres » selon François Hebel, directeur des rencontres d'Arles est surtout axé sur la mise en exergue, la révélation des talents africains aux grandes institutions artistiques

[531] NIMIS, E., « Les 6e Rencontres de la photographie africaine de Bamako (2005). Les Rencontres de Bamako : coéxistence de deux mondes ? » http://www.afribd.com/article.php?no=4126

[532] Site Internet de la MAP : http://www.afrikm.com/fotoafrica/article.php3?id_article=24

[533] Ibid. http://www.afrikm.com/fotoafrica/article.php3?id_article=24

[534] NJAMI, S., « Rencontres 2001 – 2011», Aliette Cosset & IsabelleForner, DVD.

[535] http://www.6mois.fr/L-Afrique-dans-le-viseur

[536] Ibid.

[537] Ibid.

notamment occidentales. Il explique : « *Pour nous, professionnels du domaine, des rencontres comme celles de Bamako ont l'intérêt de provoquer les rencontres*[538] ». Ils peuvent ainsi avoir une sélection, un filtre qu'ils n'auraient jamais eu le temps de faire parce qu'il faudrait faire le tour du continent. Ces « Rencontres » sont donc « *extrêmement pratiques car elles permettent de se mettre à jour sur un certain nombre sur les tendances photographiques et puis de découvrir des auteurs parce qu'après tout, la photographie ce n'est pas un pays mais un auteur* [539]». C'est selon lui, ce que Bamako fait en montrant des auteurs quand ils émergent et surtout quand ces derniers sont assez mûrs pour être présentés. Il considère ainsi que Bamako représente aujourd'hui une sorte de filtre intermédiaire qui en tous les cas à lui, lui permet de sélectionner pour les Rencontres d'Arles. L'intérêt de ces « Rencontres » pour Simon Njami est de présenter un autoportrait de l'Afrique par les africains qui ne correspond pas à l'image exogène qui en est faite. Le défi pour lui est était de faire de Bamako un « machin » par lequel les africains parlent du monde.

Lors de la huitième édition des « Rencontres », en 2009, Samuel Sidibé, directeur du Musée National du Mali, est nommé Délégué général de la manifestation. Il est épaulé dans la mise en place de l'évènement par deux commissaires qui sont : Michket Krifa et Laura Serani. Cette nouvelle équipe se fixe quatre objectifs qui sont[540] :

- *« Permettre une plus grande implication du public et des photographes maliens.*
- *Améliorer la visibilité de l'événement sur le plan national et continental par une plus grande mobilisation de la presse malienne et africaine.*
- *Renforcer l'influence et la notoriété de l'événement sur la scène internationale afin, qu'à terme, Bamako puisse être perçue comme la capitale africaine de l'image.*
- *Créer des liens avec les différents festivals de photographie en Afrique et à travers le monde ».*

Ce changement structurel vise à mieux charpenter les « Rencontres » et à mieux les ancrer dans les territoires africains et maliens. L'ambition était également de mieux associer le public et les photographes aux « Rencontres » et que ces dernières aient une visibilité plus forte sur le continent africain.

A partir de l'édition de 2009, les « Rencontres » seront baptisées « *Les Rencontres de Bamako, Biennale africaine de la photographie* ». La thématique choisie cette année a été « Frontières » ; elle reflète selon les directrices artistiques de manière assez importante, les préoccupations actuelles. En effet, la question des migrations de flux et de personnes et plus globalement, la question des frontières est : « *éminemment actuelle et paradoxale dans un monde où d'une part, on proclame et pratique la disparition des frontières politiques et économiques et, d'autre part, on érige des murs pour les protéger. En effet, la globalisation et le libéralisme économique ont imposé la porosité de certains territoires, mais n'ont pas empêché par ailleurs, la multiplication des mesures dissuasives et répressives pour contrer les flux migratoires dictés par d'autres impératifs*[541] ». Parlant du choix de la thématique de cette édition, Samuel Sidibé explique que la question des frontières est permanente. Il ajoute que ces dix dernières années ont montré comment la question de la coexistence entre les communautés est encore une question extrêmement forte. Ces questions sont devenues

[538] HEBEL, F., « Rencontres 2001 – 2011 », Aliette Cosset & IsabelleForner, DVD.

[539] Ibid.

[540] Dossier de presse des « Rencontres de Bamako. Biennale Africaine de la photographie 2009 », p 5.

[541] Michket Krifa, Laura Serani, Directrices artistiques des 8es Rencontres de Bamako, Catalogue d'exposition, p 9.

cruciales dans un monde où la circulation des biens s'accroit pendant que paradoxalement, les frontières physiques s'érigent de manière forte en Occident notamment. De ce fait, s'interroger sur les frontières paraissait pertinent[542]. D'un point de vue pratique, l'organisation de l'évènement a été quelque peu modifiée. Ainsi, les lieux d'exposition ont été réduits, les « Rencontres » ont également invité la galerie Michael Stevenson ; une des plus importantes du continent africain. Cette dernière a présenté les travaux de Pieter Hugo et de Nandipha Mntambo originaires d'Afrique du Sud et du Swaziland. D'autres évènements comme l'organisation de *workshops* ont également apporté de la valeur-ajoutée à la crédibilité de l'évènement. Dans la ville, les « Rencontres » ont aussi été présentes dans les rues de Bamako et ce, dans l'optique d'amener les bamakois vers les œuvres présentées sous forme « *d'affichages urbains*[543] ». C'est le cas des photos réalisées lors du *workshop* de l'association « l'œil en cascade » qui a réuni à Maputo six photographes africains : Pierrot Men, Paul-André Tavigano, Berry Bickle, Andrew Tshabangu, Sammy Baloji et Albino Mahumana[544]. L'exposition, grâce notamment à des partenariats, a par la suite été diffusée dans de nombreux pays. A titre d'exemple, l'exposition 2007 a *été présentée à : « Arles, à Barcelone (Centre de Cultura Contemporània de Barcelona), à Berlin (IFA Gallery), à Bordeaux (Centre MC2a), à Buenos Aires, à Fès, en Inde, à Stockholm (Fotografins Hus), à Tel Aviv (Festival Vidéo Zone), à Tenerife (Casa Africa), à Yokohama (Musée des Beaux-Arts),... ainsi que dans le réseau des centres culturels français d'Afrique de l'Ouest*[545] ».

La thématique de l'édition 2011 a été, « Pour un monde durable ». Ce thème a été choisi car l'époque l'exige ! Selon Hamane Niang « *Aujourd'hui, au nom du système économique dit libéral, l'Afrique assiste avec impuissance au pillage de ses ressources et à l'intrusion de nouveaux modes de consommation qui font de notre continent le pourvoyeur de matières premières et l'un des plus grands consommateurs de produits industrialisés du Nord et d'Asie, sans considération des effets néfastes sur l'environnement et les équilibres socio-économiques et culturels*[546] ». A cette édition, il est intéressant de voir comment la sélection des œuvres photographiques présentées a évolué. Les premières éditions qui avaient véritablement magnifié les œuvres d'artistes comme Malick Sidibé ou Seydou Keïta avec une mise en exergue de la photographie en noir et blanc des années 1960-1970 et de la photographie de portrait, ont évolué peu à peu et laissé la place aux jeunes artistes qui ont une véritable démarche de diffusion de leur travail en participant à des expositions « OFF » des ateliers, des *workshops* etc. Au fil des années il y a eu une recherche plus étendue qui a permis de révéler des artistes différents qui globalement montrent la diversité du continent africain qui a montré des engagements et des sensibilités différentes. Cette créativité s'est aussi traduite par la diversité des expressions photographiques par rapport à la thématique des éditions. On peut par exemple, pour l'édition 2011 comparer les photos de l'artiste sud-africain David Goldblatt avec celles du burkinabé Nyaba Léon Ouedraogo, et l'on se rend compte de la différence d'interprétation qu'il y a dans la thématique « *Monde durable* ». Pendant que le premier a travaillé sur les délinquants repentis d'Afrique du Sud photographiés sur les lieux de leur délit, Ouedraogo s'est lui posé la question des conditions de travail d'hommes, de femmes et d'enfants qui tous les jours travaillent sur la décharge publique d'Akouédo ; décharge située dans la banlieue d'Abidjan qui draine une véritable « *sous-*

[542] SIDIBE, S., , Rencontres 2001 – 2011, Aliette Cosset & Isabelle Forner, DVD.

[543] Dossier de presse des « Les rencontres de Bamako. Biennale africaine de la photographie », 2009 p 43.

[544] Ibid.

[545] Dossier de presse des « Les rencontres de Bamako. Biennale africaine de la photographie », Op.cit.. p 46.

[546] NIANG. H., ministre de la culture du Mali, Rencontres de Bamako, Catalogue d'exposition 2011, p 7.

économie » mais surtout – à travers les photos de l'artiste - nous interpelle sur les multiples dangers qui surviennent d'un point de vue sanitaire.

Les retombées des « Rencontres » ne sont pas négligeables et ont permis à certains artistes de se faire connaître du grand public africain mais également outre-Atlantique. A titre d'exemple il peut être intéressant d'analyser la notoriété du photographe Malick Sidibé, à la suite de la première édition des « Rencontres » de Bamako. Comme l'explique Michket Krifa, cette plateforme que sont les « Rencontres » permettent aux jeunes « *photographes d'émerger, d'avoir une plateforme de visibilité et après de faire leur chemin dans l'histoire de la photographie mondiale*[547] ». Elle ajoute qu'il y a autour des « *Rencontres » une « dynamique de jeunes talents et en même temps de reconnaissance. Parce qu'il y a aussi des photographes qui sont dans la photographie depuis longtemps et qu'on essaie de remercier ou de mettre en valeur* [548]». Tout est concentré pour que les artistes se rencontrent entre eux, cela crée des synergies formidables qui permettent aux artistes, aux *curators*, aux institutions de se rencontrer et de se présenter. Les initiatives personnelles sont dès lors appuyées par la notoriété de cet évènement qui grandit au fil des éditions et qui permet aux artistes de traverser l'Atlantique à l'assaut d'autres marchés.

3.1.2 Retombées médiatiques pour les artistes : Malick Sidibé

Né vers 1935 à Soloba au Mali, Malick Sidibé est aujourd'hui une des figures les plus connues de la photographie africaine. Portraitiste il étudie la photographie aux côtés de Gérard Guillat-Guignard à partir de 1955 avant d'ouvrir quelques années plus tard son propre laboratoire. Il photographie pendant de très longues années les jeunes dans les soirées bamakoises où insouciance et spontanéité révèlent à travers les soirées dansantes, les clubs de jeunes, les surprises party, les pique-niques du dimanche à la « Chaussée[549] », la vie des jeunes de cette période pré et postcoloniale où les influences de l'occident restent très fortes et sont très marquées sur les photographies de Sidibé. Les photos rapportent d'un point de vue historique, l'euphorie de la période d'avant et d'après les indépendances. Une histoire y est déroulée ; celle de l'Afrique francophone en prise avec la modernité. Pour Marie-Cécile Zinsou, présidente de la fondation Zinsou, les œuvres de Sidibé reflètent « *une transfiguration à la fois légère et grave, festive et tendre, ironique et mystique, du seul objet qui vaille pour lui et qui est au fond, l'Afrique, c'est-à-dire sa vie, sa joie, sa fierté, ses désirs, de face, de dos, de profil. Elle l'emplit, elle s'empare de lui. Long autoportrait de l'Afrique par elle-même*[550]». Véritable témoin de son époque, Malick Sidibé, à travers ses photos et ses portraits nous rapporte non seulement les velléités des bamakois durant plusieurs décennies mais aussi les usages de la photographie en Afrique.

En 1992, André Magnin de la collection Pigozzi découvre les œuvres de l'artiste un peu après Françoise Huguier qui allait exposer l'artiste à la biennale de Bamako en 1994. Sidibé avait déjà été exposé à l'occasion d' « Africa Explores » en 1991 mais en tant qu'artiste anonyme. Piqué par ces clichés inédits, Magnin part à Bamako à la découverte de la photographie malienne. Sidibé a accumulé pendant des années des milliers de photos datées et répertoriées qui au fil du temps pont témoigné des évolutions des mœurs, de la

[547] KRIFA, M., « Rencontres 2001 – 201 »1, Aliette Cosset & IsabelleForner, DVD

[548] Ibid.

[549] Nom d'une berge au bord du fleuve Niger où les jeunes se retrouvent pour pique-niquer le dimanche au lieu-dit « Le rocher aux aigrettes ».

[550] ZINSOU, M.C., préface de l'exposition « Malick Sidibé » Fondation Zinsou, p 2, 2008.

société malienne mais aussi de la technique photographie. Il affirme d'ailleurs que c'est à partir de 1976 qu'il arrête les « reportages » dans les surprises parties. Cette période coïncide effectivement avec la démocratisation de la photographie couleur et l'installation des laboratoires automatiques. Il ajoute que la couleur étant devenue « *moins chère et plus rapide*[551] », il s'était naturellement orienté vers la réparation des appareils mécaniques et la photographie de portrait. Il se définit comme étant un portraitiste qui s'est toujours considéré comme étant artiste.

Malick Sidibé est donc découvert du public (non bamakois), des journalistes et des *curators* occidentaux en 1994 (comme son aîné Seydou Keïta), lors des premières « Rencontres » de la photographie de Bamako. Très vite, les choses s'enchaînent, il est à la suite de cette première édition de la biennale de Bamako, exposé à Paris ; par la FNAC puis à la Fondation Cartier pour l'art contemporain. En 2003, il reçoit le prix Hasselblad en Suède, qui le prime pour sa carrière fructueuse.

A partir de là, sa notoriété et son art se font grandissants et sa carrière prend un souffle nouveau lorsqu'en 2007, il est couronné par le jury de la Biennale de Venise. Il y reçoit, le Lion d'or d'honneur – pour l'ensemble de son œuvre - prix qui, pour la première fois est décerné à un photographe. Pour la première fois également, la biennale de Venise expose des œuvres contemporaines de l'Afrique noire. Cette 52e édition coïncide d'ailleurs avec l'ouverture du pavillon Africain. La carrière de Sidibé est un réel exemple de l'impulsion qu'a pu générer les « Rencontres » pour les artistes africains car comme le rappelle André Magnin, Sidibé avait été exposé comme étant « artiste inconnu » lors de l'exposition « Africa Explores : 20th Century African Art » qui se tint en 1991 au New York City Center. Exposition grâce à laquelle Magnin avait commencé à s'intéresser au travail de l'artiste.

Le parcours de Sidibé est intéressant dans la mesure où il ne répond pas à la conception que l'on pourrait se faire de l'art contemporain africain. Il reflète cette lutte qui subsiste entre deux écoles, celle qui pense que l'art africain doit résolument refléter son continent et celle qui considère qu'un artiste est défini par son art et non par son origine géographique. L'œuvre de Sidibé reste très marquée par la société bamakoise et l'on est porté à penser que c'est ce qui de prime abord a intéressé les *curators* étrangers lors des premières « Rencontres ». A cet effet, Laura Serani affirme qu'au départ, les « Rencontres » ont surtout permis de révéler la photographie de portrait que les occidentaux découvraient avec dit-elle, « *ses caractéristiques spécifiques dues aux populations et à ses modèles… et une balance entre cette photo qui était déjà très connue dans leur pays… et de l'autre côté, il y avait les reportages…et c'est un peu à ça que se réduisaient les premières éditions*[552] ». Au fil des éditions les photos se diversifient et intéressent de fait, de plus en plus de professionnels du domaine avec une implication plus effective du gouvernement malien – à travers son Ministère de la culture - et de l'Institut Français. On note dès lors la capacité d'impulsion des « Rencontres » qui ont su mettre en œuvre une réelle dynamique au profit des artistes africains et à leur intégration dans le marché de l'art.

Les initiatives venant autant d'institutions privées que publiques, il devient dès lors plus aisé pour les artistes de nouer à Bamako des contacts durables avec des partenaires sérieux qui ont les capacités financières de les soutenir. De plus, la majeure partie des œuvres exposées fait par la suite l'objet d'expositions itinérantes qui circulent à travers le globe ; un autre moyen de promouvoir le travail des artistes et de leur permettre de rentrer dans des collections publiques et privées. L'initiative de soutenir un jeune *curator* africain

[551] MAGNIN, A., « Malick Sidibé » Scalo, 1998, p 40.

[552] SERANI, L., « Rencontres 2001 – 2011 », Aliette Cosset & Isabelle Forner, DVD

constitue également une réelle avancée pour le continent dans la mesure où les structures culturelles, de même que les initiatives privées ne sont pas forcément aptes à soutenir les jeunes. A cet effet Samuel Sidibé, délégué général des « Rencontres » affirme lors de cette 9eme édition en 2011 « « *Les rencontres de Bamako poursuivent trois objectifs principaux… D'une part, favoriser l'émergence de commissaires et de critiques d'art africains. D'autre part, permettre la promotion et la conservation des archives photographiques du continent. Et, enfin, contribuer au développement du marché de l'art en l'Afrique*[553]. » ».

3.1.3 Retombées médiatiques pour les artistes : Mohamed Camara

Né à Bamako en 1983, Mohamed Camara se destinait au football mais il en a été autrement. Il se découvre photographe grâce à Antonin Potoski qui lui prête un appareil photo. Ce dernier avait un atelier photo avec des jeunes Dogon à qui il avait confié des appareils photo. Les résultats avaient été commentés par des jeunes dont Mohamed Camara qui, en voyant les images affirme qu'il pourrait faire la même chose. Il est donc pris au mot… Il réalise sa première série « Chambres maliennes » entre 2000 et 2002 et le succès arrive très vite. Cette dernière est l'aboutissement de tâtonnements multiples mais aussi le fruit d'un concours de circonstances. Il finit par pointer l'appareil photo vers la fenêtre chez lui et c'est ainsi que naît « Chambres maliennes ». Contrairement à ce que l'on connait jusque là de la photo malienne, Mohamed Camara, pourtant autodidacte s'intéresse beaucoup à l'esthétique de ses photos. La couleur, la lumière, les ombres, sont pour lui une véritable source d'inspiration. La lumière est pour lui « une matière vivante[554] ». Cette approche esthétique intéresse très vite les galeristes et Camara est exposé en 2002 à la galerie Pierre Brullé à Paris à l'occasion de Paris Photo. Il s'approprie réellement la technique photographique mais confie à Marian Nur Goni, qu'il a toujours été « *sensible aux couleurs, à l'agencement des couleurs* [555]». Il ajoute « *Mais l'appareil m'a appris à manipuler la lumière, et à lui faire dire des choses, comme la fatigue, la surprise, l'attente, la chance*[556] ». Pour lui, la lumière est un outil de dialogue, il restitue à travers elle sa vision des choses sur le support qu'est la photo, elle lui permet de s'exprimer autrement qu'avec le verbe et de partager des séquences de vie.

Ses séries photographiques ont toujours une ligne directrice, un fil conducteur… Il réalise par la suite « Certains matins » série où il parle de son quotidien et enchaîne ainsi les expositions à l'étranger notamment à la *Tate Gallery* en 2004 et à l'ICP (*International Center of Photography*) à New York, mais surtout aux « Rencontres » de Bamako en 2003 et en 2007. Il a exposé depuis 2002 en Europe et en Amérique principalement. Ayant participé deux fois aux « Rencontres » de Bamako, Il fait l'objet de nombreuses publications mais intègre également des collections publiques ; la Maison européenne de la photographie et le Musée national d'art moderne, Centre George Pompidou. La question d'un tel succès repose-t-elle sur le fait que les œuvres de Camara répondent selon l'historienne de l'art Erika Nimis à des questions d'ordre esthétique au sein desquelles les *curators* et le public occidental se retrouvent ? Les artistes tels Mohamed Camara sont semble-t-il, ceux que l'on

[553] Lire l'article sur Jeuneafrique.com : 9e Rencontres de Bamako : singularité des regards | Jeuneafrique.com - le premier site d'information et d'actualité sur l'Afrique

[554] http://www.macval.fr/francais/residences-commandes/archives-des-residences/Mohamed-Camara

[555] NUR GONI, M., Entretien Marian Nur Goni avec Mohamed Camara, Mohamed Camara : « Je regarde la lumière comme une matière vivante », Africultures, 26/05/2099, http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=8674

[556] Ibid.

rencontre de plus en plus au sein des « Rencontres » ; une raison à cette situation, au fil des éditions de plus en plus de photographes professionnels se sont intéressés à l'évènement car sa professionnalisation garantissait pour eux une réelle possibilité d'établir des rencontres et des contacts au sein de la communauté des artistes et professionnels de l'art contemporain africain.

Aujourd'hui, les photographies de Mohamed Camara ont été acquises par de prestigieuses institutions telles la Maison Européenne de la photographie à Paris ou le Centre Pompidou. Cela montre bien la concomitance entre l'art contemporain africain et sa réception par des institutions occidentales. A la lumière du parcours des « Rencontres », nous pouvons estimer qu'elles ne jouent encore qu'un rôle d'intermédiaire. Un biais par lequel les *curators* occidentaux découvrent des artistes africains et ces derniers nouent des contacts en vue de réaliser des projets ou d'être exposés. Les « Rencontres » remplissent donc bien leur mission et garantissent une sélection de qualité due à la présence d'une équipe dont l'expertise est reconnue à travers le milieu de l'art. L'étape suivante consistant selon Samuel Sidibé en la valorisation du patrimoine photographique africain mais aussi sa promotion sur le continent africain nécessite des moyens que les institutions n'ont pas forcément

3.1.4 Rôle des institutions en charge des « Rencontres de la photographie africaine »

Deux institutions ont dès le départ appuyé et fait vivre les « Rencontres » de la photographie de Bamako (l'association « Afrique en Créations » et de l'état malien à travers son Ministère de la culture). L'idée était au départ de permettre aux artistes photographes africains de rompre avec l'isolement et de profiter des circuits qui seraient mis en place par ces institutions pour promouvoir leur travail et leur permettre de se constituer des réseaux professionnels. L'idée était aussi plus globalement de rendre la photographie africaine plus professionnelle et de révéler ses talents artistiques. Créer ainsi, dans ce qui pourrait être considéré comme étant une « périphérie », - au sens où l'entend l'économiste franco-égyptien Samir Amine – un « centre » d'impulsion de la création photographique artistique africaine et ce, grâce aux deux institutions suscitées. Leur ambition a réellement été de promouvoir les artistes africains à travers le monde. Samuel Sidibé, dans une interview accordée à Radio France Internationale (RFI) explique d'ailleurs à l'occasion de la présentation d'artistes d'Afrique subsaharienne à « Paris Photo » en 2011, qu'une des ambitions de la biennale est de donner une visibilité à toute la photographie africaine[557]. Elle passe, dans le cadre des « Rencontres » ajoute-t-il par la multiplication des canaux de diffusion des œuvres exposées à Bamako et par l'identification de réseaux en Afrique qui pourraient permettre d'y faire circuler lesdites œuvres. Les « Rencontres » intègrent de manière itérative des initiatives qui vont dans le sens de la promotion des artistes africains ; cette pratique est fort louable quand on sait la difficulté qui est en Afrique de collecter des fonds. Ainsi, comme nous l'expliquent Michket Krifa et Laura Serani, plusieurs signes laissent entrevoir une réelle vitalité des « Rencontres ». Elles affirment ainsi qu'un « *autre signe du dynamisme actuel de la photographie est perceptible dans la multiplication de nouvelles initiatives à travers le continent – festivals, écoles et centres d'art – ainsi que dans l'intérêt croissant des collectionneurs africains et l'apparition de la photographie africaine*

[557] BROUE, C., Samuel Sidibé interviewé par Carole Broué sur radio France internationale dans le cadre de l'émission Insolence & Blasphème » le 9 novembre 2011.

sur le marché de l'art contemporain[558] ». Le modèle des « Rencontres » évolue donc au fil des éditions pour intégrer toutes les parties prenantes de l'art contemporain, des institutions aux collectionneurs en passant par les galeristes. Les artistes même, multipliant les rencontres organisent des festivals, des *workshops* avec comme nous l'expliquent notamment (durant l'édition 2011 des «Rencontres ») Michka Krifet et Laura Serani, « *l'implication active de nombreux instituts français comme ceux de Bamako, Brazzaville, du Caire, de Kinshasa ou de Johannesburg… l'ambassade de France au Ghana*[559] ». Les « Rencontres » sont véritablement devenues un carrefour de la création photographique africaine dans la mesure où des artistes de tout le continent et même des diasporas participent à l'évènement. Toutes les « Afriques » y sont réunies ; l'Afrique francophone, l'Afrique anglophone, le Maghreb, l'Afrique australe, centrale…. Bien que ce ne soit pas le propos, ces « Rencontres » deviennent un élément fédérateur qui s'affranchit des barrières linguistiques, économiques, géographique, raciales, pour ne représenter qu'une Afrique et la promouvoir à travers le globe et au sein même du continent.

La mission des institutions qui jusque – là ont eu en charge l'organisation des « Rencontres » n'ont eu de cesse de se battre pour rendre les « Rencontres » de plus en plus professionnelles. Elles permettent aux artistes de valoriser leur cote auprès du marché de l'art… comme cela a été le cas pour des artistes comme Malick Sidibé, Seydou Keïta, Santu Mokofeng que l'on a retrouvés après leur apparition aux « Rencontres » dans de grandes expositions occidentales notamment à la Fondation Cartier, au Jeu de Paume à Paris, au *Guggenheim Museum* aux Etats-Unis, mais aussi dans de prestigieuses collections privées telles, la *Contemporary African Art Collection* (CAAC) de Jean Pigozzi, la collection d'art contemporain d'Agnès B., etc. Xavier Darcos, président de l'Institut français affirme que, concernant l'édition 2009 des « Rencontres » l'évènement a entrainé la venue de trois cents professionnels lors de la semaine d'ouverture et surtout a permis aux « *photographes de bénéficier d'une réelle dynamique professionnelle… la circulation des expositions entre chaque biennale permet aux artistes… de se faire connaître au-delà de leurs frontières*[560] ». L'itinérance des œuvres permet effectivement de les faire connaître et est un bon moyen de promouvoir le travail de talents africains. A l'exemple de Mohamed Camara, bien que les parcours soient divers, il semble depuis maintenant 1994 que de nombreux artistes aient, grâce à cet évènement, pu exposer et se faire connaître à travers le monde.

3.1.5 La photographie africaine état des lieux de la réflexion

A la lumière des « Rencontres », on aurait tendance à croire que seul cet évènement d'envergure internationale est organisé en faveur de la photographie sur le continent. A cet effet le point de vue de l'historienne de l'art Erika Nimis est important à souligner. En effet, selon elle, la photographie africaine contemporaine est caractérisée par des artistes comme Mohamed Camara ou encore Yto Barrada[561]. Il est important selon elle de signaler que les « Rencontres » ne constituent pas à elles seules la photographie africaine. En effet, elle affirme qu'il ne faut pas négliger la créativité des artistes photographes nigérians par exemple. Nimis, lors de la conférence « Où va la photographie africaine ? » organisée en 2006 nous explique que la photographie africaine connue comme étant celle des portraits faits par Seydou Keïta, Malick Sidibé etc. a été fabriquée par le marché de l'art. Erika Nimis

[558] KRIFA, M., SERANI, L., http://www.rencontres-bamako.com/spip.php?rubrique12

[559] Ibid.

[560] DARCOS, X., , Catalogue des Rencontres de la Photographie 2011, p 8.

[561] NIMIS, E., Compte rendu de « Où va la photographie africaine ? », rédigé par Jeanne Mercier, juin 2006

a tenté de montrer selon Jeanne Mercier que : « *Seydou Keïta, bien qu'il fut un excellent photographe, n'était pas unique dans son genre. Il s'inscrit dans la grande tradition du portrait incarnée par d'autres grands photographes… Mais de revendiquer sa singularité fait monter sa cote sur le marché de l'art la plus élevée, à l'heure actuelle, pour un photographe africain*[562] ». Le point de vue d'Erika Nimis est intéressant ; selon l'historienne de l'art, dans ce cas précis, c'est le marché qui a plus ou moins fabriqué l'artist. Elle poursuit sa théorie en expliquant que la photographie « africaine » n'existerait pas, pas plus qu'un « style africain ». Elle s'interroge sur le fait que Seydou Keïta ait été un artiste fabriqué qui en plus, répondait à des inspirations que recherchait le monde de la mode à une époque donnée. Elle affirme à cet effet que ; « *L'engouement pour les portraits de Seydou Keïta, mais aussi de Malick Sidibé et de Samuel Fosso a d'abord touché le milieu des créateurs de mode, portés par une dynamique qui s'apparente au « « recyclage du kitsch africain*[563] » » ». Erika Nimis va même plus loin en affirmant que le « *Mali est devenu un laboratoire d'expérimentation photographique, où l'on fabrique des artistes*[564] ». Cette vision n'est bien évidemment pas partagée par tous mais elle soulève des questions intéressantes sur la place de l'artiste africain dans le marché globalisé de l'art. Pour l'auteur, la photographie africaine représentée à Bamako est presque totalement réalisée pour plaire au marché occidental. Elle affirme que la photographie africaine possède ses représentations selon les populations ; elle « *semble recouvrir plusieurs réalités complexes qui restent à définir. Pour les collectionneurs et les marchands d'art (originaires en majorité des pays du Nord), elle correspond surtout à la photographie de studio en noir et blanc des années d'indépendance… Pour les critiques et les curateurs d'art contemporain, elle doit au contraire chercher à rivaliser avec les créations les plus contemporaines du monde occidental, portée par une jeune génération d'artistes, souvent issue de la diaspora*[565] ». Cette volonté de conquérir le marché de l'art occidental se retrouve également en Afrique dans les écoles qui aujourd'hui (pour certaines) se dynamisent et voient leurs étudiants rêver d'intégrer ce fameux marché occidental. Nimis précise à leur propos « *dans certaines grandes villes d'Afrique, existent désormais des centres d'art ((comme le centre for Contemporary Art à Lagos)) et des écoles très dynamiques ((comme le centre de l'association CFP à Bamako)) où s'épanouissent de nouveaux talents qui désirent, depuis chez eux conquérir le marché de l'art international*[566] ». Pour elle, la biennale de Bamako serait une sorte de place au sein de laquelle l'on trouverait des artistes de plus en plus formatés pour le marché occidental. Ces derniers seraient découverts par des occidentaux qui auraient une vision assez claire de ce qu'ils recherchent et qui chercheraient des œuvres qui parleront à un public occidental. Ce « formatage » comme dit l'auteur, semble être une des conditions qui permettent aux artistes photographes africains de traverser l'Atlantique… du moins leurs œuvres avec tout ce que cela implique en termes de notoriété, de rentrées financières et de réseau. La question est de savoir si aujourd'hui, les artistes africains ont d'autres choix que de se conformer aux exigences du marché international. Dans ce cas, peut-on toujours considérer ces personnes comme étant des artistes ? La question mérite d'être posée.

---

[562] NIMIS, E., Compte rendu de Jeanne Mercier de la conférence « Où va la photographie africaine ? » Op.cit..

[563] NIMIS, E., Ibid.

[564] Ibid.

[565] NIMIS. E., Bamako : Une photographie contemporaine à géographies variables », ETC – Revue de l'art actuel, 85, Montréal, mars-avril 2009 pp. 19-23, pp 33-34 version anglaise.

[566] Ibid.

Le marché de la photographie artistique est essentiellement anglo-saxon et constitue une part non négligeable (plus de 79% des photographies selon Artprice) du marché global. Les enjeux semblent être de taille car selon Artprice, les évolutions du marché sont très favorables à la photographie. En effet, ils précisent dans leur rapport annuel 2010/2011que : « *Traditionnellement, les œuvres qui se vendent le mieux sont les peintures, les sculptures, les dessins*[567] » ; il semblerait qu'il y ait eu une réelle ouverture du marché vers la photographie mais aussi les œuvres immatérielles. Le rapport précise quand même que « *Si le marché de la photographie a pris une envergure telle qu'il concurrence parfois celui de la peinture en termes de prix, les autres nouveaux média se développent plus timidement sur le marché aux enchères*[568] ». Ce marché s'élève – toujours selon le rapport Artprice – entre 2010 et 2011 à 7,68% d'un marché qui s'est élevé à 895 millions d'euros. Le marché de la photographie semble donc être dans une bonne dynamique et la question de l'intégration des artistes africains à ce dernier semble rester marginale. En effet, si l'on se réfère au même rapport, le marché africain semble inexistant. Dans le classement d'Artprice 2010/2011 « Artistes contemporains », le premier artiste né en Afrique figure à la 48e place. Il s'agit de l'artiste Julie Mehretu, originaire d'Ethiopie. Suivent alors deux artistes d'origine sud-africaine ; Marlene Dumas et William Kentridge à la 78e et 96e place. Au total, 7 artistes sur 500 sont africains et font partie de ceux qui ont le mieux vendu dans le monde entre le 1er juillet 2010 et le 30 juin 2011[569].

A la question de la cote s'appose celle de la prospérité et de la diffusion du travail de certains artistes africains ; on peut par exemple citer le cas du photographe Seydou Keïta qui eut un différend avec André Magnin, *curator* de la collection d'art africain Pigozzi. Selon l'artiste, Magnin aurait de lui-même signé des photos à la place de Sidibé et les aurait vendues à son insu ; ce que Magnin dément. Cette polémique se poursuivit jusqu'à la mort de Keïta en 2001. Un article du journaliste Michael Rips qui se demande dans le New York Times du 22 janvier 2006 à qui appartiennent finalement les œuvres de Seydou Keïta nous explique les faits. Dans « *Who owns Seydou Keïta* », Rips tente de comprendre la polémique qu'il y a entre Magnin et Keïta, les origines de leur malentendu et surtout les parties prenantes dans ce problème de droits d'auteur. Selon l'enquête de Rips, André Magnin aurait dupliqué, plus que prévu, les négatifs qu'il avait en sa possession et y aurait apposé la signature de Keïta. Il rapporte ainsi le témoignage d'un membre de la famille de Keïta; « *A relative of Mr Keïta, Kader Keïta, a former diplomat who was present for a meeting between Mr. Keïta and Mr Magnin, said : « « Seydou was furious about the possibility that Magnin was forging Seydou's signature. Seydou also wanted the negatives back.* [570]»». Parallèlement, une association visant à sauver les négatifs du photographe s'était créée à Bamako sous le nom d'Association Seydou Keïta. L'objectif était de pouvoir collecter et de pérenniser les clichés de l'artiste. Elle avait dès le départ, pour objectif selon le photographe Alioune Ba, *« de sauvegarder le patrimoine de Seydou Keïta et de soutenir les autres photographes ».*[571] Créée quelques temps avant la mort de l'artiste, l'association devait

[567] *Les nouveaux médias et le marché de l'art* in, « Le marché de l'art contemporain 2010/2011 » Le rapport annuel Artprice, P. 50

[568] Ibid.

[569] « Top 500 Artprice 2010/2011 artistes contemporains », in « Le marché de l'art contemporain 2010/2011 » Op. cit., pp 62-71.

[570] Who owns Seydou Keïta? Michael Rips, The New York Times, January 22, 2006, Photography. Ma traduction : « Un parent de M. Keïta, Kader Keïta, un ancien diplomate qui était présent pour une réunion entre M. Keïta et M. Magnin, a dit : « « Seydou était furieux de la possibilité que Magnin contrefaisait la signature de Seydou. Seydou a aussi voulu récupérer les négatifs » ».

[571] Propos recueillis par Afrique in Visu le 20 novembre 2006. http://www.afriqueinvisu.org/alioune-ba,030.html

permettre de restaurer environ sept mille clichés en décomposition mais aussi de pouvoir gérer la collection de l'artiste ; notamment les clichés conservés par la Collection de Jean Pigozzi à l'insu de Keïta ; 921[572] selon la famille de l'artiste. Falila Gbadamassi recueillit les propos de Jean-Marc Patras, premier agent de Keïta mais aussi ceux d'André Magnin. Selon le premier, Keïta lui aurait demandé avant sa mort de « *« « faire diligence pour récupérer ses 921 photos détenues par M. Magnin. »». Clichés que ce dernier affirme ne plus détenir « « depuis les funérailles » » du maître malien. Néanmoins, il les sait « « en lieu sûr »» au sein même de la famille de Seydou Keïta. ». »*[573]. L'argumentaire de Magnin face à cette polémique se traduit par une attaque vers M. Patras ; il indique, selon les propos recueillis par Gbadamassi :

> *« qu'il détient une note où Seydou Keïta lui demande « « de surseoir »» à la restitution des 921 clichés à Patras. « « Je travaille depuis bientôt 20 ans avec une quarantaine d'artistes qui vivent et travaillent en Afrique noire. Tous sont devenus très riches grâce au travail que nous avons fait sans que nous leur demandions un centime. [...] En quoi ai-je spolié qui que ce soit ? S'il y a une personne est un bandit en Afrique (j'en connais même deux), c'est Patras... J'ai des lettres qui le prouvent d'artistes qui supplient le ministre (français) des Affaires étrangères de poursuivre Patras [...]. Curieusement le seul qui se plaint que je l'ai volé est sous la terre. Pourquoi Seydou Keïta serait resté pendant 15 ans avec moi si je l'avais volé ? [...] »». D'autant plus, précise M. Magnin, que les sommes des ventes réalisées par l'artiste étaient directement versées sur son compte et que cette collection représente une goutte d'eau dans la fortune de M. Pigozzi. « « Ce qui l'intéresse, c'est de savoir que nous faisons vivre environ 20 000 personnes en Afrique et de grands artistes africains. »*[574]». Aujourd'hui, bien que la polémique se soit terminée par une décision de justice en faveur de Magnin, Clarisse Fabre[575] nous explique que suite à « *un retournement d'alliance, en 2007 : les héritiers du photographe rallient le tandem Magnin-Pigozzi, confirment leur rôle d'agent et déclarent caduc tout engagement antérieur avec M. Patras*[576] » ; le fait est qu'à la lecture du contrat liant M. Patras à M. Keïta, les juges ont affirmé que ce dernier était « « *un mandat pur et simple qui est donc révocable* ad nutum » »… *« « Les héritiers avaient en conséquence le pouvoir d'y mettre fin » » « et demeurent » « « titulaires du droit moral de l'œuvre*[577] » ».

Le cas de l'affaire Seydou Keïta nous prouve que la situation des artistes africains est relativement complexe. Le fait que nombre d'entre eux ne soient pas au départ des artistes mais des « artisans » a permis de déceler en eux un savoir-faire comme nous l'explique Pascal Martin Saint-Léon mais peu de dispositions juridiques pour se défendre. Il répond à photographie.com qui lui demande de parler de la place de la photographie africaine sur le marché de l'art. Il précise à propos des artistes africains notamment ceux qui ont été

[572]GBADAMASSI, F., « Les héritiers du photographe Seydou Keïta se sentent spoliés », Afrik.com, 24 mars 2006, http://www.afrik.com/article9648.html

[573]GBADAMASSI, F., « Bataille juridique autour de Seydou Keïta », Afrik.com, 24 mars 2006, http://www.afrik.com/article9647.html

[574] Ibid.

[575] FABRE, C., « Fin (et suite) du conflit judiciaire autour du photographe Seydou Keita, Le Monde du 5 avril 2008.

[576] Ibid.

[577] Ibid.

« artisans » ; qu' « *Historiquement leur travail est un travail d'artisan, de personnes qui ont acquis un certain savoir faire et qui l'ont mis à disposition d'une clientèle pour des photos de famille, des photos souvenir, d'identité, des photos d'identité, mais aussi la propagande politique pour l'Afrique Australe…. c'est une photographie qui est faite pour être vendue relativement rapidement et ils en vivent*[578] ». La professionnalisation des artistes et la prise en compte de leur propriété artistique, de leurs droits reste un problème récurrent en Afrique. Il faut également noter que certains artistes, de peur de ne pouvoir avoir d'autres opportunités venant de l'occident, acceptent des contrats peu avantageux. Cette situation est en partie due au contexte économique dans la mesure où, comme l'explique Erika Nimis les photographes africains dépendent du marché extérieur. Elle affirme que : « *Cette réalité économique conduit le marché de l'art occidental, en position de force, à « « fabriquer » » une photographie africaine qui réponde d'abord aux intérêts des biennales, des galeries et des collections : une photographie qui en dit long sur la vision occidentale souvent stéréotypée de l'Afrique où seuls quelques experts s'arrogent le droit de déterminer la valeur « « africaine » » d'une photographie qui cadre avec les critères du marché de l'art*[579] ». La question du marché de la photographie africaine reste donc tributaire des collectionneurs occidentaux qui, toujours selon Nimis, préfèrent les œuvres de studio en noir et blanc des années 1960-1970 et à l'opposé, des *curators* (surtout africains) qui préfèrent des œuvres de jeunes artistes pouvant rivaliser avec les créations contemporaines occidentales.

Ces problèmes semblent assez récurrents et cela fait partie des raisons pour lesquelles, des initiatives ont été mises en place pour favoriser la création de marchés locaux. C'est le cas des « Rencontres » de Bamako où au fil des éditions, l'idée du développement d'un marché local a été évoquée et est en train d'être mise en place. Samuel Sidibé, directeur du musée de Bamako, lors du débat organisé sur « l'état de l'art contemporain en Afrique aujourd'hui » dans le cadre de la présentation de BOZAR des 9e « Rencontres » de Bamako ; évoque l'idée de *« mettre en place un véritable processus de création qui va entraîner la création d'un public nouveau qui va lui, entrainer la création d'un marché car il dépend de la proposition de l'offre*[580] ». Il semblerait que le chainon manquant aux « Rencontres » aujourd'hui ait été la création d'un véritable marché de l'art. Comme l'explique Alain Dreyfus[581], le marché africain de la photographie reste encore « embryonnaire », à l'exception de l'Afrique du sud qui elle, dispose depuis bien longtemps de galeries et d'un véritable réseau qui est d'ailleurs plutôt tourné vers le continent américain. Cette absence de réseau a entrainé la mise en place de structures, d'expositions ou d'organisations favorisant la reconnaissance des artistes photographes contemporains. Quoiqu'il en soit, les photographes africains, grâce à la multiplication des canaux de diffusion aujourd'hui, grâce à l'émergence des TIC arrivent à mieux faire connaître leur travail. On peut par exemple citer l'exemple du photojournalisme qui permet à de nombreux photographes comme Tsvangirayi Mukhwazi, photographe originaire du Zimbabwe et diplômé en photographie de *l'African United College of South Africa* et de journalisme et mass communication à Harare (CCOSA) de s'affirmer sur de nombreux supports. Photographe en chef du Daily News au Zimbabwe (fermé par le gouvernement), Tsvangirayi Mukhwazi est aussi photographe indépendant et a exposé dans

[578] Photographie.com, « Les couleurs de la photographie africaines, Biennale de Bamako 2011 ». Rencontre avec Pascal Martin Saint-Léon

[579] NIMIS, E., « Bamako : une photographie contemporaine à géographies variables », ETC, *Revue de l'art actuel*, Numéro 85, 2009

[580] Propos recueillis lors de la conféence «Rencontres africaines de la photographie », BOZAR, Bruxelles, Juin, 2012

[581] DREYFUS, A., « Photographie africaine, un marché émergent », http://www.polkamagazine.com/15/le-mur/polka-artnet/486

de nombreuses institutions et magazines (New York Times, Newsweek etc.).

3.2 La biennale d'art africain contemporain de Dakar, Dak'art

Après le festival mondial des arts nègres de 1966 et le FESTAC de 1977, peu de manifestations d'envergure internationale permirent sur le continent africain de montrer d'une part la dynamique qui gravitait autour de l'art africain contemporain et d'autre part que la critique et l'art évoluaient et se professionnalisaient à la manière occidentale. Dans les années 1990, l'état sénégalais émit le souhait de créer de façon régulière, une manifestation artistique et culturelle fixée à Dakar. L'ambition de la biennale à sa création, fut de pouvoir proposer un cadre dans lequel elle pourrait inviter les artistes africains à s'épanouir et à présenter leur art au grand public mais aussi à un public de connaisseurs.

La première édition de la biennale de Dakar eut lieu en 1992 et s'intitula : « Biennale des arts et des lettres ». Elle fut instituée à l'initiative du président Abdou Diouf. Ce premier lancement s'inspirera de la biennale de Venise et fut selon Yacouba Konaté qui lui-même cite Iolanda Pensa[582], « « *une exposition internationale d'art contemporain, dans laquelle les artistes sont regroupés selon leur nationalité*[583] » ». Pour Jean Loup Pivin, « *la biennale de Dakar s'inscrit dans une longue tradition de mécénat d'état du Sénégal, mise en œuvre dès l'indépendance et dans le droit fil d'une politique volontaire en faveur des arts*[584] ». Cette première édition, consacrée aux arts et aux lettres, avait, été satisfaisante. En réalité, il y avait derrière cette manifestation, une volonté ferme de, toujours selon Pivin, « *donner corps à la notion « « d'intégration africaine » » par des actes et non seulement des paroles*[585] ». Cette idée avait également pour origine, une volonté de l'Organisation de l'Unité africaine (O.U.A), qui en 1990, avait élaboré un plan de développement culturel à moyen terme qui invitait les états membres à entreprendre des actions concrètes afin d'affirmer les identités culturelles du continent. L'objectif de cette initiative était également, de pouvoir pallier de nombreux manques qui existaient dans ce domaine notamment, l'isolement des créateurs, le manque de critiques d'art, le manque de soutien et l'absence de débouchés pour les artistes.

Les objectifs de la biennale devaient donc abonder dans ce sens ; son organisation resta cependant assez longtemps strictement sénégalaise. Le président de la république M. Abdou Diouf, ne manqua pourtant pas de préciser, le jour de la cérémonie inaugurale de la première biennale de Dakar, que cette dernière était d'abord et avant tout un bien, commun aux africains et que l'objectif des participants devait en être « *la survie… à travers une régularité sans faille* [586]». Il fut, dès l'origine, convenu que la biennale dépendrait du ministère de la culture et le choix des participants serait réalisé grâce à un comité scientifique international.

3.2.1 La biennale de Dakar : conception d'un événement panafricain

La biennale de Dakar possède plusieurs particularités. Elle est d'abord le reflet des nombreux changements qui se sont opérés au cours des années 1970 – 1980, d'un point de

[582]PENSA, I., « Les biennales et la géographie ; les biennales de Venise, du Caire et de Dakar ». http://io.pensa.it/node/1417.

[583] Yacouba Konaté (citant Iolenda Pensa), La Biennale de Dakar. Pour une esthétique de la création contemporaine – tête à tête avec Adorno. L'Harmattan, 2009, p 38.

[584] Catalogue de la 5eme biennale de l'art africain contemporain, texte de Jean Loup Pivin, « Dak'art 2002 »,p 145.

[585] Ibid.

[586] Allocution du président de la république sénégalaise M. Abdou Diouf, le 12 Décembre 1990 au Colloque International « Aires culturelles et création littéraire en Afrique ».

vue culturel en Afrique subsaharienne. Une exposition internationale, des expositions individuelles, un salon du design, des rencontres et échanges et un festival « OFF » qui bien que ne faisant pas partie de la biennale en est devenue l'accompagnateur privilégié.

3.2.1.1 L'exposition internationale

Elle constitue l'exposition à travers laquelle les artistes sélectionnés sont présentés. Ils sont les candidats retenus des appels à candidature. Leur travail y est présenté et quelque soit leur support. Le seul point commun que tous ces artistes puissent avoir, c'est le fait d'être africains. Au-delà de cela, il n'y a aucune restriction en termes de support ou de sujet traité. Autrement dit, cette exposition est ouverte à tous et les sélectionnés le sont pourvu que leur œuvre soit selon les membres du conseil scientifique, dignes d'un intérêt plastique, esthétique. Elle présente une trentaine voire une quarantaine d'artistes environ ; cela dépend des éditions. Elle est le miroir de la production artistique africaine et donc certainement de sa créativité. La sélection fait suite au choix d'un comité scientifique qui, choisit les artistes qui sont selon l'avis du comité les mieux à même de représenter la créativité du continent africain. Ainsi, il s'agit de l'exposition la plus importante de la biennale. C'est d'ailleurs la principale ; elle donne un avant-goût aux professionnels du monde de l'art du réservoir plastique de l'Afrique.

3.2.1.2 Les expositions individuelles

Elles constituent la partie de la biennale la plus tournée vers le monde. En effet, les expositions individuelles sont le fruit du travail de commissaires qui invitent les artistes de leur choix pour un échange, une confrontation avec les artistes africains. Ces expositions permettent également de découvrir ce qui se fait ailleurs dans d'autres pays, ce que font les noirs de la diaspora. Elle a par exemple, lors de sa cinquième édition, invité à travers ses trois commissaires, neuf artistes dont trois de la diaspora noire se trouvant sur le continent américain, trois du continent africain et trois occidentaux. L'artiste Ery Camara, fut commissaire des artistes de la diaspora il s'agissait de Mushana Ali, Mario Lewis et José Angel Vincench. Ce qui liait ces artistes à l'Afrique, c'était leur rapport au continent, en effet, d'origine américaine ou cubaine, ces artistes étaient les descendants de la mère Afrique. Le commissaire Bruno Cora directeur du Centre d'art Luigi Pecci en Toscane invita les artistes européens qui furent : Jannis Kounellis, Jaume Plensa et Frantz West. Enfin, concernant les artistes africains, les trois invités étaient : Berry Bickle, artiste originaire du Zimbabwe, Amahiguere Dolo, artiste malien et Aimé Ntiakiyica, artiste burundais. Ainsi à travers les expositions internationales, des points de vue se confrontent des artistes du monde sont présentés et cela permet une ouverture de la biennale au reste du monde.

3.2.1.3 Le salon du design

Le salon du Design contrairement aux expositions ne fait pas suite à un appel à candidature mais sur invitation. Ce salon a été initié en 1998. Il avait pour ambition d'être le cadre dans lequel des créateurs et leurs initiatives auraient la possibilité de mieux se faire connaître en révélant leurs potentialités ainsi que les perspectives du design africain. Il faut noter que ce salon suscite de plus en plus d'intérêt de la part des visiteurs de la biennale. Des designers confirmés ou prometteurs sont invités à cette célébration. On peut par exemple noter la participation de Balthazar Faye qui sera aussi présent à « Africa Remix » Valérie Okaou encore Kossi Assou. Il faut néanmoins signaler que les designers présents n'ont pas la liberté de présenter les œuvres de leur choix. Néanmoins, cela n'entrave en rien le fait que ce salon soit l'un des flancs les plus dynamiques de la biennale. Selon Céline Savoye, commissaire générale de la biennale internationale de Design de Saint Etienne, «*Ce design*

résolument innovant, curieux et nourri des données alentours, doit constituer un regard sur l'Afrique actuelle et être riche de propositions [587]».

3.2.1.4 Les rencontres et échanges

Les rencontres et échanges constituent la partie professionnelle de cette biennale. Il s'agit de colloques qui tentent d'analyser l'art africain contemporain africain mais aussi l'art globalement. Il s'agit de trouver de perspectives intéressantes pour le devenir de l'art africain. Les débats traitent donc principalement de l'art africain. Les sujets sont différents et traitent par exemple de la place de l'art africain dans le monde, de la façon dont l'art africain doit trouver sa place au sein du monde de l'art. Au-delà des activités que l'on pourrait qualifier de standard, il y a des innovations ponctuelles qui son intéressantes à analyser.

3.2.1.5 Le marché des arts plastiques africain

Cette initiative avait été effective dès 1998 et a duré deux éditions. Ce marché avait été créé afin de promouvoir auprès du grand public, les œuvres des artistes qui n'avaient pas eu la chance d'être sélectionnés afin qu'eux aussi puissent présenter leur œuvre au sein d'un marché. Cet endroit devait être un lieu de communication entre acheteurs potentiels et vendeurs et pourquoi pas un lieu de découverte d'œuvres qui avaient échappé à l'œil du jury. Cette tentative de création d'un marché a pourtant échoué. Les raisons furent nombreuses. Il s'agit d'abord d'un problème d'organisation. Les artistes ont considéré qu'il n'y avait pas assez de professionnalisme dans cette organisation. Les artistes avaient chacun leur stand mais rien n'était prêt le jour de l'ouverture du marché. L'autre problème majeur fut que les acheteurs n'étaient pas au rendez-vous. Le public était venu voir les œuvres mais les transactions réelles furent rares. A cela s'ajouta une confusion entre le marché et la biennale car bien que cette initiative ait été initiée par les organisateurs de la biennale, il ne fallait surtout pas faire d'amalgame entre le marché et les expositions. Le comité d'organisation considéra par la suite que ce marché détournait quelque peu les objectifs de la biennale qui ne devait être ni un marché, ni une foire mais devait rester un pôle d'exposition et de promotion de l'art africain contemporain. Pour cela, elle ne devait donc pas être distraite par rapport à ses objectifs de départ.

3.2.1.6 Le Dak'art lab.

Il s'agit d'une expérience qui avait pour ambition d'être « un incubateur » où les artistes africains pourraient réfléchir à leur rapport à l'écriture de l'art numérique. Il s'agissait aussi d'y « réfléchir aux vides juridiques à combler « *afin que « le compagnonnage de la technologie et de l'artiste soit un prolongement naturel*[588] ». A travers cette expérience, il fallait également souligner les diverses expressions culturelles au sein de la biennale, notamment celle de l'art numérique qui, au fil des ans prend de plus en plus de place. Ainsi, ce programme permit de présenter des artistes qui travaillaient dans ce domaine mais aussi de mener des réflexions quant à l'avenir du numérique en Afrique. Il faut préciser que bien que la biennale au fil des éditions ait gagné en stabilité, il y eut pour la septième édition qui se déroula entre le 5 mai et le 5 juin 2006 de nombreux changements qui vont marquèrent un tournant important pour la biennale de Dakar.

[587] Catalogue de la biennale de Dakar Edition 2002, p 72.

[588] Catalogue de la biennale de Dakar' édition 2004. p 178.

3.2.2 La biennale au fil des éditions

La première édition du Dak'art permit de présenter des artistes de toutes les régions d'Afrique. Elle permit la rencontre entre différents artistes, la confrontation des idées et des techniques et ce, afin de permettre à long termes une meilleure connaissance mais aussi une meilleure visibilité du monde de l'art contemporain africain. A partir de cette période, la reconnaissance de la création contemporaine africaine fut un des leitmotivs de la biennale de Dakar. Elle eut dès lors pour objectif, de servir de vitrine à la création plastique de toutes les aires géographiques de l'Afrique, de favoriser le développement d'une critique professionnelle et objective et surtout d'être le reflet de la création africaine. Ainsi du point de vue africain, elle devait :

- Rapprocher les artistes africains et favoriser les rencontres avec les partenaires africains.
- Déterminer les enjeux de la création culturelle artistique et souligner son importance spirituelle, sociale de même que sa place dans les stratégies de développement.
- Evaluer et confronter les politiques culturelles avant de jeter les bases d'une concertation permanente dans l'optique d'un co-développement et la réalisation d'un marché de l'art.
- Formuler des recommandations concrètes qui permettront aux chefs d'états africains d'harmoniser leurs actions.

Sur le plan national, cette biennale avait pour objectifs :

- D'améliorer les infrastructures culturelles.
- D'assurer la promotion de l'art sénégalais.
- De réconcilier les artistes avec leur public.
- Faire de Dakar un pôle culturel sous régional, africain, international.
-

Le Ministère de la culture et de la communication précise que l'enjeu de cette biennale était « *la multiplication et la modernisation des infrastructures culturelles nationales ainsi que la concertation internationale permanente, en vue de jeter les bases d'un dialogue et d'un co-développement culturels véritables*[589] ». De nombreuses manifestations se sont déroulées à travers la ville de Dakar ; cette première édition célébra autant les arts que les lettres. Un colloque international se consacra aux thématiques des « aires culturelles et de la création littéraire en Afrique». L'objectif de ce colloque était de : « *soumettre les rapports entre culture et littérature à un questionnaire pertinent*[590] » mais aussi de « *contribuer à la réflexion sur le dialogue et le co-développement culturels africains en tant qu'aspects et préalables d'une stratégie de développement privilégiant l'interdependance et la solidarité*[591] ». Le colloque fut organisé en même temps que des expositions, des expositions-ventes, des séances de dédicaces et des ventes promotionnelles. De grands noms furent présents ; Wole Soyinka ou encore Léopold Sédar Senghor. Bien qu'ayant à l'origine été très portée vers la littérature, la biennale de Dakar allait au fil du temps, définir ce qui allait devenir, un rendez-vous incontournable pour l'art contemporain africain. Plus de soixante deux pays participèrent à cette première édition dont des pays occidentaux comme la

[589] Biennale de Dakar 1990. Plaquette de présentation réalisée par le Ministère de la culture p 10.

[590] Biennale de Dakar 1990. Op.cit., p 15.

[591] Biennale de Dakar 1990. Op.cit., p10.

Belgique, le Portugal, l'Espagne, la France etc. Il faut néanmoins remarquer que les débuts de la biennale furent difficiles ; les orientations n'étaient pas clairement fixées, et la question du budget fut laborieusement réglée. D'un montant d'environ un million d'euros – fait rare pour une manifestation en Afrique – le budget fut financé de moitié par l'état sénégalais et l'autre moitié par les acteurs privés occidentaux. Cela permit à la biennale d'être plus ou moins libre et de ne pas, par une quelconque dépendance financière, dénaturer ses engagements. Cette manifestation devait associer les critiques d'art, les conservateurs, les galeristes, les artistes et toute la communauté artistique afin de promouvoir l'art contemporain sur le continent africain. Cette édition, comme toutes les autres fit l'objet d'un engagement fort de l'état avec au sein du comité de parrainage le président de la république de l'époque M. Abdou Diouf mais aussi M. Federico Mayor, directeur général de l'UNESCO, Mamadou Diop, maire de Dakar, Jean-Louis Roy secrétaire général de l'ACCT, M. Léopold Sédar Senghor, membre de l'académie française et premier président de la république du Sénégal et M. Salim Ahmed Salim, président de l'OUA.

3.2.2.1 Premières évolutions de la Biennale de Dakar

C'est en 1993, lors d'un séminaire sur le devenir de la biennale, qu'il fut décidé que la biennale de Dakar ne se consacrerait qu'aux arts visuels. Elle s'appellera désormais « La panafricaine des arts » et bénéficiera du soutien des professionnels du monde entier. Il s'agit concrètement de célébrer l'art du continent africain mais aussi celui de la diaspora. L'une des causes de l'affirmation plus claire des objectifs de la biennale de Dakar fut sans aucun doute, l'apparition de la biennale de Johannesburg en 1992. Il fut dès lors vital de pouvoir définir clairement les priorités et l'identité de Dak'art car jusque-là sa spécificité était de se définir comme étant résolument africaine. Au fil des éditions, la biennale tenta de se perfectionner et de faire ressentir au monde, le pouls de l'art contemporain africain qui est encore faiblement représenté dans les manifestations d'art à travers le monde.

La troisième édition eut lieu en 1996 et permit d'intégrer l'évènement dans une dynamique plus plastique et ne concerna plus que les arts visuels et le design. La thématique fut : « *Création artistique africaine et marché international de l'art* ». Elle dura du 9 au 15 mai et fut très attendu puisque l'édition de 1994 n'eut jamais lieu. Les objectifs de cette biennale durent clairement définis par le président de la république pour qui il était important de pérenniser cet évènement majeur. Dans son allocution prononcée lors de la cérémonie d'ouverture de la biennale, Ousmane Sow Huchard[592], affirme sa volonté de voir la biennale devenir un rendez-vous du marché de l'art et du mécénat d'art. Il affirme ainsi « *Dak'art 1996 veut donc contribuer aussi au rapprochement de la culture et de l'économie. Aujourd'hui, à l'heure où les idéologies s'estompent, où le pouvoir, y compris technocratique, est remis en cause, la culture est devenue le centre nerveux de tous les enjeux*[593] ». Pour Ousmane Sow Huchard, la biennale doit « *se nourrir d'une créativité en perpétuel renouvellement, et une plus large diffusion des œuvres d'art corollaire de l'émergence d'une véritable culture du mécénat et de son développement sur le continent Africain*[594] ». Le discours de M. Huchard atteste de la volonté de l'équipe de la biennale de voir cet évènement devenir un tremplin pour

[592] Président du conseil scientifique de la biennale, anthropologue, muséologue.

[593] HUCHARD,Ousmane Sow, « Plaidoyer pour le mécénat », extraits de l'allocution prononcée à l'ouverture de la Biennale, Special Dak'art 96. La panafricaine des arts plastiques, 1996, p 6.

[594] Ibid.

les artistes et un centre grâce auquel le monde de l'art en Afrique peut trouver des références, être un lieu d'impulsion pour la recherche, la critique mais aussi la diffusion de l'art au-delà des frontières africaines. A cet effet, le critique d'art Gerard Xuriguera affirme que *« l'art s'accommode mal, de nos jours des espaces balisés. Il aspire à l'universel dans la diversité des cultures, hors des encrages castrateurs*[595] ». Il ajoute, « *ce qui importe, pour l'artiste, c'est d'exprimer des choses simples, qui n'appartiennent qu'à lui. Ce sont aussi et surtout les rapports avec ses semblables, sans distinction ethnique, le droit au rêve, à la révolte et à la transgression, gages de liberté et de fraternité*[596] ». Les objectifs de la biennale se précisent au fil des éditions, et œuvrent pour une meilleure visibilité sur et en dehors du continent. La manifestation se professionnalise et de plus en plus d'artistes mais aussi de professionnels s'y intéressent.

En 1998, la biennale de Dakar avait pour objectifs de :

- Soutenir et favoriser la créativité, la production, la diffusion, la formation et l'éducation artistiques en Afrique
- Promouvoir les artistes plasticiens africains en Afrique et sur la scène internationale, à travers l'action de l'état et des privés.
- Contribuer à la connaissance et à la promotion commerciale de l'art africain contemporain
- Favoriser l'information et l'éducation artistique du public et faciliter l'accès des populations aux produits artistiques.
- Contribuer au développement de la critique d'art et des publications sur l'art et les artistes africains contemporains
- Renforcer les capacités des institutions culturelles en général, celles chargées de la promotion des arts en particulier.[597]

Cette édition de la biennale accueillit une exposition internationale, cinq expositions individuelles (trois artistes africains et deux artistes de la diaspora), un salon de la créativité textile et de la tapisserie, un salon international du design africain, un marché des arts plastiques, un salon d'éducation artistique, des ateliers d'initiation et d'expression plastiques pour les enfants, un salon de la peinture sur verre une exposition, des rencontres et échanges autour des voies et moyens de promotion de l'art contemporain africain. Les rencontres et échanges sous la thématique « Management de l'art africain contemporain », permirent d'aborder cette thématique au niveau des galeries d'art implantées en Afrique et les difficultés auxquelles elles faisaient face sur le continent. Les caractéristiques de cette édition résidèrent dans la création du marché des arts mais surtout dans la mise en place de l'exposition « OFF » de la biennale et l'apparition de la photographie. Ces initiatives furent saluées par les professionnels qui déplorèrent également le manque de valorisation des

[595] XURIGUERA, G., « Les promesses pour l'art contemporain africain », Actes des « Rencontres et Echanges » de Dak'art 1996, p 74.
[596] Ibid.
[597] Dossier de presse biennale de l'art africain contemporain 1998.

œuvres, une sélection photographique modeste. Selon Iolanda Pensa[598], le rapport d'évaluation écrit par Ousmane Sow Huchard tint compte de ces remarques ce qui entraina les propositions d'amélioration de l'organisation de l'événement avec; une amélioration du marché des arts plastiques (MAPA), la réévaluation de la participation financière du gouvernement sénégalais et la possibilité d'envisager l'invitation d'artistes africains de renommée internationale.

En 2000, la biennale, grâce au soutien d'initiatives privées et de l'état édita son premier catalogue avec le concours de nombreux partenaires dont l'Union Européenne, le Ministère des affaires étrangères de la république française, l'Agence gouvernementale pour la francophonie, la communauté française de Belgique Wallonie, l'Union monétaire économique ouest-africaine (UEMOA) et de nombreuses autres institutions. Comme à l'accoutumée la manifestation accueillit une exposition internationale un salon international du design et sept expositions individuelles. David Elliott, président du jury de la biennale 2000 nous explique que « *les organisateurs ont cherché à intensifier la portée et l'envergure de la biennale* [599]». Cela s'est manifesté par des changements sur l'organisation de la biennale ; la durée de la manifestation est passée d'une semaine à un mois en se concentrant sur l'ouverture au monde et la professionnalisation. Une ouverture géographique et un refus d'enfermer l'évènement dans une vision qui pourrait le rendre élitiste. Il a été choisi de rendre les espaces d'exposition plus accessibles au grand public en les éclatant dans la ville de Dakar. Concernant la programmation, cinq artistes venant de cinq sous-régions d'Afrique furent sélectionnés par le concours du conseil scientifique. Le marché des arts s'ouvrit sur la base de dossiers soumis à un comité de sélection et donc un renforcement de son professionnalisme.

La particularité de cette édition résida dans le fait qu'elle soit arrivée dans une année politique d'alternance présidentielle. Le nouveau président de la république Maître Abdoulaye Wade promit la construction d'une maison des arts lors de son discours d'ouverture de l'évènement. Le discours inaugural du président de la république fut plein d'espoir pour la communauté artistique à laquelle le président s'adressa en tant que protecteur des arts et des artistes. Cette formule séduit beaucoup la communauté artistique autant que le nouveau premier ministre M. Moustapha Niasse qui déclara à l'inauguration du salon des arts que « *toute civilisation repose sur les arts et la culture*[600] ». D'un point de vue esthétique, la sélection officielle mais aussi le « OFF » enregistrèrent un fort taux de visites. Ce nouveau contexte consolida, selon le critique d'art Iba Ndiaye Djadji, la biennale comme « « « *évènement majeur de la politique culturelle du Sénégal* » », *comme « « instrument d'intégration africaine dans la perspective d'un marché commun culturel africain* » » *et, comme plate-forme d'accès des artistes plasticiens au marché international de l'art*[601] » » ». Faisant le bilan des éditions passées l'écrivain d'origine ivoirienne Tanella Boni[602], vit d'un bon œil l'ouverture de l'édition 2000 alors qu'Iba Ndiaye Djadji fut plus critique sur la sélection faite par les commissaires. Il estimait que Dak'art valait mieux que ce que l'édition

[598] PENSA, I., *La biennale de Dakar comme projet de coopération et de développement*, thèse de doctorat co-dirigée par Jean-Loup Amselle et Rossella Salerno, EHESS, 2011.

[599] ELLIOTT, D., « Dakar : une vraie dynamiqe », catalogue d'exposition de la biennale de l'art africain contemporain, 2000, p 11.

[600] NOUGAIREDE, D., MAPA. « Des couacs dans l'organisation », quotidien *Le Soleil* , édition du 7 Mai 2000.

[601] NDIAYE, D.I., « Dak'art vaut mieux que 2000 », Africultures numéro 30. Septembre 2000. pp 94-98.

[602] BONI, T., « Dak'art 2000 : lieu de partage ». Africultures numéro 30. Septembre 2000. pp 98-102.

2000 lui avait livré[603]. Les artistes furent aussi séduits par le discours du représentant de l'Union européenne qui expliquait qu'il soutenait la biennale pour deux raisons : « *faciliter les échanges et le développement des arts plastiques africains ; faire une « « publicité positive » » à l'Afrique, car la Biennale est un élément important dans le processus de développement socio-économique*[604] ». Pour le journaliste et critique d'art belge, Roger-Pierre Turine, la biennale 2000 a su marquer les esprits par son niveau qu'il qualifie d'appréciable dans la quotidien de la biennale Dak'art. Pour lui, c'est la biennale de la rupture qui, *« a surpris les timorés, les traditionnalistes, en affichant une couleur autrement plus avant-gardiste*[605] ». La grande innovation a résidé selon lui dans la sélection internationale qui s'est concentrée « *sur des aventures artistiques en prise sur nos questionnements, nos aventures…*[606] ».

En 2002, la cinquième édition de la biennale reçut trois cent soixante-six candidatures pour ses dix ans d'existence mais retint quarante-quatre artistes pour l'exposition internationale et quinze artistes pour son salon du Design. Neuf artistes furent invités pour les expositions individuelles. Sous la houlette de Marie-José Crespin, présidente du conseil scientifique, cette édition de la biennale accueillit une exposition internationale, un salon du design, cinq expositions individuelles, une exposition en Hommage à Gora Mbengue grand maître de la peinture sur verre (Souwère) sénégalais, des rencontres et débats sur la question de l'identité, une rétrospective sur les dix ans de la biennale etc. Les partenaires furent également nombreux ; l'Union européenne, l'agence intergouvernementale de la francophonie, l'UEMOA, Africalia, le programme Afrique en créations, la fondation Prince Klaus, la communauté française de Belgique, la Fondation Sonatel etc. Elle a également vu le passage du siège de secrétaire général de la biennale de M. Rémi Sagna (éditions 1996, 1998, 2000) à M. Ousseynou Wade, actuel secrétaire général depuis l'édition 2002.

Cette édition fut caractérisée par son âge. Une preuve de la pérennité de la biennale qui, avec peu de moyens mais une forte volonté de ses parties prenantes a surmonté des épreuves diverses et variées pour la promotion de la création africaine et son ouverture au monde et au marché de l'art. Pour Jean-Loup Pivin, directeur de la « Revue Noire », « *Le simple fait de pouvoir écrire et annoncer « « DAK'ART 2002, 5ème édition » » est une victoire renouvelée pour tous ceux qui croient aux capacités d'un pays – le Sénégal - qui engage un continent – l'Afrique - à montrer l'image qu'il veut de lui même aux autres pays comme aux autres continents*[607] ». Les sujets abordés lors des rencontres permirent d'enrichir l'état de la réflexion en abordant les thématiques sur l'état de l'artiste africain, son identité etc.

L'édition 2004 de la biennale de Dakar avec Victor Emmanuel Cabrita, comme président du conseil scientifique fut inaugurée le 7 mai et dura jusqu'au 7 juin. Elle permit au public et aux professionnels de l'art de visiter une exposition Internationale, un salon du Design, des expositions individuelles, le forum sur le Design et les manifestations du Dak'art « OFF », de participer aux traditionnels rencontres et échanges, de visiter le Dak'art_lab /volume 1. Une journée hommage au critique d'art sénégalais Iba Ndiaye Djadji fut organisée,

---

[603] NDIAYE, D.I., « Dak'art vaut mieux que 2000 », Op.cit., p 96.

[604] BONI, T., Op.cit., p 100

[605] TURINE, R.P., *Escale* numéro 6, Institut supérieur pour l'étude du langage plastique.

[606] Ibid.

[607] PIVIN, J.L., « Dak'art 2002 : 10 ans ». Op.cit., p 145.

à des manifestations d'environnement qui accueillirent toutes les initiatives privées organisées en groupe ou individuellement. Le comité international de sélection retint trente trois artistes venus de seize pays africains. Concernant les expositions individuelles, trois commissaires ; Yacouba Konaté, Ivo Mesquita et Hans Ulrich Obrist invitèrent respectivement trois (un ivoirien, un zimbabwéen et un camerounais), trois (deux américains et un brésilien) et douze artistes (américains, anglais, chinois, français, italiens, portoricains et suédois) à présenter leurs œuvres à Dakar. Le colloque fut organisé autour de trois axes : « communications des commissaires aux expositions individuelles », « mondialisation, diversité culturelle et création artistique », « art contemporain africain et esthétique numérique ». L'innovation lors de cette édition résida dans la mise en place du Dak'art_lab. Cette initiative se voulait être l'incubateur de projets artistiques, le lieu de réflexions autour du numérique. Son objectif était également de favoriser la mise en place de sites pour les artistes et pour sa première édition, un projet sur l'élaboration d'un jeu vidéo. Les rencontres et échanges engagèrent des discussions sur « la mondialisation, la diversité culturelle et la création artistique », sur « l'art contemporain et les outils du numérique » et sur « l'art contemporain africain et l'esthétique ».

3.2.2.2 Focus sur l'édition 2006 du Dak'art.

Cette édition regorgea d'innovations qui eurent pour but de rendre la biennale encore plus professionnelle et encore plus à même de servir les intérêts de l'art africain contemporain. Ainsi, la première innovation majeure fut la nomination d'un commissaire général à la tête du choix des artistes qui devaient participer à la septième édition de la biennale de Dakar. Ce commissaire devait être suppléé par des commissaires adjoints qui furent répartis comme suit : un commissaire pour l'Afrique de l'ouest, un pour l'Afrique centrale, un commissaire pour le Sénégal, un pour l'Afrique australe, un pour l'Europe et enfin, un pour les Amériques. Selon Ousseynou Wade, secrétaire général de la biennale, les limites du comité de sélection s'étaient très tôt faites ressentir ; il fallait donc trouver une option plus efficace pour la biennale de Dakar. Il affirme à ce propos que : *« ces différentes recommandations ont emmené les pouvoirs publics à accéder aux attentes formulées par des professionnels et amateurs d'art, allant dans le sens de confier le contenu artistique de la biennale à un commissaire général qui devait être assisté de commissaires associés*[608] ». Cette innovation modifiera l'organisation de la biennale du point de vue des expositions. Cela permettra également « *de faire de véritables investigations en Afrique (...) d'aller à la rencontre des créateurs et de pouvoir à la suite de ces rencontres, concevoir un contenu artistique cohérent et de qualité*[609] ». De cette initiative un élément important a pu être effectif ; pour la première fois il a été possible de recevoir quatre-vingt sept artistes alors que jusque-là, la biennale recevait entre trente et quarante artistes. Bien que ce nouveau mode de sélection ait des implications budgétaires beaucoup plus importantes, cette nouvelle entreprise permit une plus grande visibilité des artistes africains qui n'ont peut-être pas accès à des informations relatives à la biennale mais qui grâce aux commissaires ont pu participer à cette célébration de la créativité africaine. Selon M. Wade, l'intérêt de cette démarche réside dans sa recherche de qualité. Il conclut en disant : « *on n'est pas dans l'obligation de sélectionner parce qu'on n'aurait pas suffisamment de dossiers intéressants*[610] ». Autre innovation majeure ; le thème de la biennale. Donner une thématique à la biennale permettait de bien

[608] Propos recueillis lors d'un entretien accordé par le secrétaire général de la biennale lors de Dak'art 2006.

[609] Ibid.

[610] Propos recueillis lors d'un entretien accordé par le secrétaire général de la biennale lors de Dak'art 2006

orienter celle-ci vers des travaux artistiques et une critique autour d'une thématique donnée. Cela faisait plus sens ! En effet, cette dernière avait pour titre ; « Afrique : Entendus, Sous-entendus et malentendus. ». A travers ce thème, le commissaire général, le philosophe et critique d'art ivoirien Yacouba Konaté expliqua que le terme :

> *« « Entendus » » comprend aussi bien les récits écrits ou oraux, endogènes ou exogènes qui s'entendent sur l'Afrique, qu'ils prétendent « « savoir l'Afrique » » ou « « avoir fait l'Afrique » ». Il désigne aussi bien des pratiques de connaissances comme les sciences sociales appliquées à l'Afrique, que les rumeurs qui courent et qui s'entendent au sujet de l'Afrique, des africains et de leur production.*
>
> *Le terme « « sous-entendus » » renvoie aux registres implicites des actes de paroles et des pratiques sociales et politiques qui contribuent définir les formes et les contenus des mémoires et des consciences africaines. Pour être tus et tenus sous le coude, les sous entendus n'en font pas moins charnière dans les rapports sociaux. La liste des crises politiques, qui en Afrique, se nourrissent des préjugés des castes et de la redistribution mal entendue des tâches entre les communautés, pourrait être longue.*
>
> *Le terme « « Malentendus » » renvoie à l'ensemble des mauvais usages et interprétations erronés qui, dans la communication sociale et dans les comportements, attestent de ce que le langage manque souvent à sa fin : la compréhension et le dialogue. Autant, les conflits peuvent relever de malentendus, autant la cohésion sociale on même l'amour peuvent reposer sur le malentendu. Il y a un registre artistique du malentendu. Dans ses prétentions, à déconstruire, l'idée classique de l'art, de l'œuvre et de la modernité, l'art dit contemporain a engendré de profonds décalages entre l'artiste et le grand public, notamment en Afrique où la mode des expositions internationales a contribué à faire et défaire des artistes du jour au lendemain*[611] *».*

Ainsi concevait-il cette édition de la biennale, qui à travers son thème principal, soulignait des problèmes fondamentaux du continent africain. Le grand prix du jury, le prix Léopold Sédar Senghor fut attribué à l'artiste marocain Mounir Fatmi pour son installation intitulée « sortir de l'histoire », il faut noter que cet artiste avait également participé à l'exposition « Africa Remix » qui a eu lieu à Paris. De nombreux autre prix ont été décernés tels le prix du ministère de la culture décerné à Claudia Christovao artiste angolaise ou encore le prix de design au sénégalais Khalifa Ababacar Dieng. Il y eu également de nombreuses résidences notamment pour l'artiste camerounais Guy Bertrand Wete du Cameroun, Annie Ananwana Haloba, artiste zambienne, Bill Kouelany du Congo et Joseph Berthiers du Kenya. Les artistes présentés furent nombreux et une des exigences du commissaire général, Yacouba Konaté, fut de présenter des artistes qui n'étaient pas en quelque sorte des « habitués » de la biennale. Il voulait que de nouveaux talents soient révélés au grand public ce qui permettrait une découverte sans doute plus importante et plus intéressante de la production artistique africaine. Les intervenants furent également nombreux et des journées de réflexion furent organisées pendant une dizaine de jours afin de s'entretenir sur plusieurs thèmes. Il s'agit notamment d'une journée de réflexion sur le design, de rencontres et échanges sur différents

[611] Catalogue de la biennale, édition 2006.

thèmes notamment « Société et politique », « Aspects esthétiques », « Les métiers d'art ». Il y eut également la présence de *Res Artis*, une association internationale regroupant à la fois des programmes d'échanges et de résidence d'artistes. Elle représente plus de deux cent centres dans environ cinquante pays. Elle a ainsi, dans le cadre du Dak'art 2006, offert onze résidences à des artistes africains. Du point de vue financier, il faut noter que la biennale eut à cette occasion un budget et une organisation quelque peu particuliers.

A - budget de la biennale 2006

Le budget de la biennale de Dakar, comme le disait M. Wade lors d'une interview au quotidien sénégalais « Le soleil » « est un problème assez délicat ». Il estimait le budget de la biennale à environ 700 à 800 millions de FCFA (un peu plus d'un million d'euros). L'état sénégalais assume la moitié des dépenses liées à l'organisation de cet événement. Il y a par la suite d'autres sources de financements qui sont principalement l'Union Européenne, la Fondation Blachère[612], Africalia[613] , l'agence de la francophonie ou encore de la communauté française de Belgique. Ce budget est donc très dépendant de l'aide financière extérieure, le secrétaire général de la biennale avoue que « *ce n'est pas très prudent de compter d'abord sur un financement extérieur*[614] » mais il semblerait que l'Afrique en soit encore à ce niveau compte tenu des nombreuses contraintes et restrictions budgétaires qui relèguent les projets du monde de l'art et de la culture au second plan. M. Wade ajoute qu'une aide de l'U.E.M.O.A a déjà été envisagée mais qu'elle n'a pas été renouvelée. Il pense qu'il serait également intéressant de pouvoir solliciter l'Organisation de l'unité africaine et que cela pourrait être une option à exploiter dans le futur. La biennale de Dakar est donc très dépendante de ses bailleurs. Remarquons par exemple que concernant le trimestriel qu'elle édite, la biennale dépend presque entièrement de l'association Africalia. En effet, selon Mirko Popovitch, directeur d'Africalia, l'association soutient massivement la revue Afrik'arts il affirme à ce propos ; « *nous injectons dans cette publication soixante mille euros*[615] ». Il ajoute quelque chose de très important lors de cette biennale : « *Sa fonction est de dire ce qui existe, ce qui est novateur, émergent, « « bon » », aujourd'hui, en arts africains contemporains*[616] ». Cette définition explique parfaitement quelles sont aujourd'hui les fonctions de la biennale des arts africains contemporains de Dakar.

B - Les projets de la biennale pour promouvoir l'art contemporain entre deux éditions

La biennale de Dakar depuis peu tente d'être présente pour l'art africain contemporain, même entre deux éditions. Ainsi, divers projets sont mis en œuvre pour que cette période soit aussi fructueuse pour les artistes que durant Dak'art. Selon M. Wade, Dak'art a d'abord de nombreux projets de résidence indépendamment des résidences d'artistes qui ont été attribuées lors de la dernière édition. Ces projets sont le fruit de propositions d'organismes tels que les ACP (Afrique, Caraïbes, Pacifique), l'agence de la francophonie, la biennale internationale de design de Saint Etienne ou encore la foire de Liège en Belgique. L'édition du trimestriel *Afrik'arts* fait partie des initiatives mises en place afin de rendre plus active la biennale au sein de la communauté artistique. Ce magazine vient combler un certain vide car une revue pareille n'existait pas dans la partie francophone de l'Afrique. Il est tiré à 2500 exemplaires et vendu à cinq mille francs CFA (environ 7,5 euros). Il s'agit du premier

[612] Fondation d'entreprise qui soutient l'art contemporain africain. Elle offre de nombreuses résidences aux artistes africains.

[613] Structure belge créée en 2001 et qui a pour but le développement de projets culturels en Afrique.

[614] Propos recueillis lors d'un entretien accordé par le secrétaire général de la biennale lors de Dak'art 2006.

[615] Quotidien édité pour la biennale de Dakar. Numéro 4 du 9 mai 2006.

[616] Ibid.

magazine consacré exclusivement aux arts visuels africains contemporains entièrement réalisé au Sénégal. A travers cette innovation majeure, la biennale de Dakar s'engage un peu plus à être le pont entre les artistes africains et le grand public. La biennale de Dakar est donc devenue aujourd'hui un événement incontournable de la vie artistique africaine. Elle réunit les artistes de toute l'Afrique et permet une confrontation des idées, un aperçu de ce qui se fait en matière d'art sur ce continent ; de la part des africains vivant en Afrique et hors d'Afrique. Elle est à ce jour le seul support consacré, comme nous l'avons vu tantôt, exclusivement aux arts visuels africains dans le monde.

Il y a néanmoins plusieurs choses à déplorer. Le fait que la biennale soit exclusivement réservée à l'art africain entraîne une sorte de ghettoïsation de l'art africain. Une biennale exclusivement européenne n'aurait elle pas choqué le public quand on sait qu'aujourd'hui, il arrive que des expositions soient critiquées parce qu'elles ne présentent pas assez d'artistes africains ? De plus Dak'art pourrait présenter un peu plus l'histoire de la création africaine afin que les jeunes générations puissent connaître les différents mouvements et courants qui ont existé dans l'art africain moderne c'est-à-dire l'art africain de l'époque de la colonisation. Un autre problème se pose, c'est la définition même du mot africain. En effet, il semble qu'après moult débats sur la question, l'on soit aujourd'hui encore incapable de préciser exactement ce qu'est un artiste africain. Selon M. Wade, « *un artiste africain, c'est un africain qui développe une activité d'artiste… Il a une double appartenance. Une appartenance à la fois historique et géographique par sa naissance ou par ses origines et il a une appartenance professionnelle par l'activité qu'il exerce*[617] ». Ainsi, la biennale se doit également de définir clairement certaines notions pour ne pas que dans le futur, il puisse y avoir de confusions. La biennale de Dakar a donc une mission très importante pour plusieurs raisons mais notamment parce qu'aujourd'hui la qualité stagnante des travaux, pour lui, les jeunes artistes ne montrent pas de choses nouvelles, ils n'innovent pas. Il termine sur une note quelque peu inquiète car il ne voit pas à travers tout cela, une nouvelle génération émerger.

L'édition 2008 de la biennale accueillit trente cinq artistes venant de dix-sept pays différents. Des objectifs structurels et organisationnels furent fixés à l'issue de l'édition 2006 pour rendre la biennale plus professionnelle et plus proche des standards. Du fait de sa notoriété grandissante, des décisions furent prises pour que la biennale s'engage dans :

- une professionnalisation plus affirmée de la communication sur Dak'art ;
- une amélioration de l'information des publics ;
- un relèvement plus significatif du contenu artistique ;
- un développement des capacités en matière de scénographie ;
- une fonctionnalité et une accessibilité des sites d'exposition ;
- une coordination plus pertinente du fret des œuvres à l'arrivée comme au retour.
- une maîtrise des implications techniques du projet artistique global et une mise en place conséquente d'équipes de supervision permanentes ;
- une organisation plus méthodique des rencontres professionnelles.

Cette édition de la biennale s'ouvrit sous le thème « Afrique : Miroir ? » et permit aux artistes et aux participants de s'interroger plus profondément sur les questions d'identité attribuée, d'identité attribuée et acceptée, d'identité attribuée et refusée. Où en est l'Afrique par rapport aux questions de diversité culturelle, de liberté, de croissance, de démocratie

[617] Propos recueillis lors d'un entretien accordé par le secrétaire général de la biennale lors de Dak'art 2006

etc.[618]. Pour la philosophe sénégalaise Aminata Diaw Cissé, l'objectif de cette édition de la biennale est de mieux comprendre la position de l'Afrique par rapport au monde et de saisir les enjeux qui en découlent. Elle affirme : « *Notre objectif est moins de nous regarder dans le miroir que de voir dans quelle mesure un renversement de posture peut s'ouvrir sur une expérience éthique où l'étrangeté nous fait éprouver, plus que notre identité, notre humanité. N'est-ce-pas de cela, au fond, que peut jaillir la créativité comme expérience de vérité ou d'authenticité mais surtout de liberté ?* [619]». Durant les rencontres et échanges furent abordés les thèmes l'identité, de l'altérité, de la place de l'Afrique dans la société moderne etc. Quelle est sa place dans cette société post-esclavage, postcoloniale, que veut dire aujourd'hui être africain ? Quelle est l'image projetée par le continent, comment est-il perçu ailleurs ?

Parmi les objectifs de cette biennale, la question du marché de l'art revint pendant les discussions. Selon les organisateurs, de nombreux préjugés empêchent le marché de l'art contemporain africain. Ils affirment que « *La présence des artistes africains sur le marché international reste encore très faible. Les règles de ce même marché de l'art sont définies en dehors du continent africain par des experts dont la perception de l'art africain reste prisonnière de considérations réductrices*[620] ». Le rôle et les ambitions de la biennale doivent être facteurs de promotion de cet art contemporain africain mais plus que jamais de combattre les nombreux préjugés qui empêchent certains artistes d'accéder au grand marché de l'art du fait que les règles restent encore grandement fixées par des critiques ou *curators* qui ne connaissent pas bien le continent africain. Les organisateurs pensent qu'il est du rôle de la biennale de faire connaître les critiques, les *curators*, les collectionneurs africains afin que ces derniers prêchent le « bonne parole ». La biennale, au-delà d'être un tremplin pour les artistes doit favoriser le déplacement et la diffusion des idées, organiser le débat et faire émerger un consensus, notamment sur les grands paradigmes de l'art contemporain africain. Il semblerait de plus que les sélections de la biennale soient de plus en plus appréciées et qu'il s'agit alors « *d'entretenir cette créativité et de favoriser le développement d'une critique plus avertie en Afrique pour contribuer à l'analyse des démarches et des techniques de productions artistiques. C'est précisément cette double articulation qui vaut aujourd'hui à un nombre croissant d'artistes africains d'être connus et appréciés à travers le monde*[621] ».

L'édition 2010, fut conduite sous le commissariat de Sylvain Sankalé qui fut en 2000 le président du conseil scientifique de Dak'art et par la suite président du comité de réflexion sur le statut de la biennale internationale de l'art contemporain africain. Cette édition de la biennale se caractérise par le fait qu'elle soit celle des vingt ans d'existence de la biennale, raison pour laquelle elle s'intitula « Perspective Rétrospective ». En introduction du catalogue de la biennale, Sylvain Sankalé nous explique que pour la pérennité de l'événement, le salon du design a été écarté pour cette édition de manière, selon lui, « *à réfléchir sur la possibilité d'un événement distinct qui lui soit consacré et qui en permette une meilleure valorisation*[622] ». Cette édition coïncida avec le cinquantenaire des indépendances de nombreux pays africains mais aussi avec les vingt ans d'existence de la biennale. Ainsi les occasions de rendre hommage à l'Afrique étaient nombreuses et les organisateurs choisirent de présenter, au-delà de l'exposition internationale, une exposition rétrospective des éditions

[618] http://www.biennaledakar.org/2008/rubrique.php3?id_rubrique=3

[619] DIAW CISSE, A., Dak'art 2008, Rencontres professionnelles. Programme des Rencontres et Echanges, p 2.

[620] http://www.biennaledakar.org/2008/rubrique.php3?id_rubrique=3

[621] Ibid.

[622] SANKALE, S., « Introduction », Catalogue de la biennale 2010, p 22, mai 2010.

précédentes de la biennale.

Vingt ans, c'était l'occasion de passer en revue ce qui jusque-là avait été réalisé au sein de la biennale pour l'art contemporain africain. A cet effet, Marème Malong Samb Consul Honoraire du Sénégal au Cameroun et commissaire de cette édition de la biennale affirme que de plus en plus se fait ressentir en Afrique, une dichotomie entre l'Afrique du nord et l'Afrique du Sud. Selon elle, « *si nous n'y prenons pas garde, nos chemins vont diverger. Nous ne partageons plus les mêmes misères. Nous ne voyons plus le monde avec les mêmes yeux… L'art fait partie de ces rares choses qui unissent encore les peuples d'Afrique ; du Nord au Sud, de l'Est à l'Ouest. Prenons garde à ceux qui nous prédisent une nécessaire communauté de destins. Elle se construit, la communauté de destins. Et cette biennale et toutes les autres manifestations sur le continent où nous nous retrouvons de loin en loin sont des moments uniques qui doivent continuer à vivre*[623] ». Le mot d'ordre est lancé, la biennale est affaire africaine et il incombe à toutes les parties prenantes de faire en sorte que « la chose marche ». Bien que les obstacles soient nombreux, il est temps, toujours selon Marème M. Samb d'arrêter pour la communauté artistique en Afrique de se plaindre. Parlant des vingt ans de la biennale elle dit « *j'ai envie de dire qu'on ne pleure plus à vingt ans ; qu'il nous faut arrêter de ressasser l'absence de musées et autres structures publiques… à vingt ans on prend son destin en main. Agir, créer des galeries, des espaces culturels sortir l'art des musées sinon par choix esthétique, du moins sous la contrainte des temps, car il nous faut continuer à faire vivre Dak'art, et pas seulement au moment des biennales*[624]*…* ».

« Vingt ans », c'était l'occasion pour la biennale de revenir sur sa structure et sur sa manière de s'organiser. Extrêmement dépendante de ses bailleurs ; notamment de l'état sénégalais, Amadou Lamine Sall, ancien secrétaire général de la biennale suggère de rendre la biennale plus autonome afin qu'il puisse y avoir une plus grande liberté pour l'équipe de mener à bien sa barque. Il pense que *« si l'on a pensé et cru que la privatisation de la Biennale la sauverait enfin d'une administration qui la maintient dans des chaines, je suis de ceux qui pencheraient pour une formule qui garderait un cordon ombilical entre l'état et la nouvelle structure, un système qui donnerait à la Biennale une large autonomie d'au moins 90% par rapport à l'Etat*[625] ». Il poursuit en parlant des artistes sénégalais et affirme que pour l'avenir, il a été intéressant que ces derniers se soient confrontés à l'art dans un sens plus large car selon lui, ils seraient restés « *confortablement murés dans leur certitude de grand artiste, alors que l'art évoluait, bougeait, mutait, se métamorphosait*[626] ». La confrontation des artistes à leurs homologues est dès lors chose intéressante pour ne pas dire indispensable. De plus, le trafic provoqué par la biennale, l'intérêt qu'elle suscite de la part de plus en plus de professionnels, les liens qui se tissent entre professionnels du domaine de l'art permettent à l'organisation de devenir plus professionnelle car elle a face à elle des collaborateurs de plus en plus (et à juste titre) exigeants en matière d'esthétique mais aussi dans tout ce qui concerne l'organisation de manière structurelle. La critique d'art, l'organisation des expositions, les « Rencontres et Echanges », le niveau d'expertise des intervenants… tout est de plus en plus contrôlé et jugé par les parties prenantes de la biennale et cela ne peut être que favorable à une évolution de l'événement et de sa notoriété.

---

[623] SAMB, M.M., NGUER, M., « Introduction », Catalogue de la biennale 2010, p 34, mai 2010.

[624] Ibid.

[625] SALL, A.L., « La Biennale de l'Art Africain contemporain : exister ou périr ». Catalogue de la Biennale de Dakar, édition 2010, mai 2010, p 92.

[626] SALL, A.L., « La Biennale de l'Art Africain contemporain : exister ou périr », Op.cit. p 93.

En 2012, la biennale accueillit lors de son exposition internationale quarante deux artistes sous le commissariat général de la critique d'art Christine Eyene en collaboration avec la critique d'art Nadira Aklouche-Laggoune et Riason Naidoo commissaire de nombreuses expositions dont les « Rencontres de la photographie de Bamako ». Trois artistes furent invités ; Peter Clarke, Berni Searle et Goddy Leye (décédé peu avant). A l'occasion de cette dixième édition de la biennale, une exposition intitulée « Engagements de femmes » fut mise en place avec le concours de l'Institut Valencien d'art moderne (IVAM) à travers sa directrice Consuelo Ciscar Casaban. Sous le titre « Création contemporaine et dynamiques sociales », deux « Expositions hommage » furent organisées. Une au peintre et sculpteur sénégalais Issa Samb « Joe Ouakam », diplômé de l'école nationale des arts de Dakar et de l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar en droit et philosophie et une autre au peintre sénégalais Papa Ibra Tall qui a fréquenté l'école spéciale d'architecture et les beaux arts à Paris. Cette biennale était également l'occasion de fêter les dix ans du « OFF » qui au fil des éditions s'est étendu à de nombreuses villes du Sénégal et à la banlieue de Dakar. Enfin les « Rencontres et Echanges » accueillirent des intervenants prestigieux tels les historiens Achille Mbembe et Mamadou Diouf, Maureen Murphy, le critique d'art Yacouba Konaté, la critique Ngoné Fall etc. En partenariat avec le Centre Pompidou, une table ronde fut organisée autour du thème « Contemporanéité et dynamiques sociales ».

Lors d'une conférence organisée par le réseau EUNIC[627] (Union Européenne des Institutions culturelles), l'intervention d'Achille Mbembe permit de faire une synthèse de la place des dynamiques sociales en Afrique, celle de l'art contemporain africain dans le monde et surtout la perception de l'Afrique, de son art face à la globalisation. Achille Mbembe, professeur d'histoire et de sciences politiques à l'Université de Johannesburg, en Afrique du Sud sous la thématique de son intervention : « Art contemporain d'Afrique : renégocier les termes de la Reconnaissance » ; y affirme :

> « *Je crois en effet que la multiplication de plateformes de réseaux ou de noyaux interafricains d'échanges culturels est vitale. Et pour au moins une raison qui pour beaucoup d'entre nous saute aux yeux ou même va-s'en-dire. Je crois que l'Afrique ne pourra pas se constituer en force autonome, elle ne pourra pas être capable d'embrasser le monde et d'agir à sa hauteur si le mouvement artistique et la création africaine demeurent enclavés à l'intérieur des frontières héritées de la colonisation. De la même manière qu'elle ne pourra faire face, en voie de « rebalkanisation » à un monde régi par la dure loi du capital, du profit et de la dette aussi bien que du militarisme avec une poussière de micro-états sans visages distinctifs, sans noms autrement qu'un nom emprunté, un nom d'emprunt, sans voix ni poids. Je crois que c'est important pour l'Afrique elle-même de devenir son centre propre et c'est important pour le monde. Il est de l'intérêt du monde pour le monde dans lequel nous habitons, que ce continent se mette debout par lui-même. Et donc la question dans ce cas est de savoir comment est-ce que la création artistique culturelle, la critique culturelle, les institutions d'appui, la floraison des arts et de la culture ; comment tout cela participe à cette montée de ce continent. Il faut par conséquent je crois, travailler en vue de l'abolition des frontières pour que le continent puisse se reconstituer en tant que vaste zone de libre-circulation, pas seulement des biens mais*

[627] Cette conférence fut organisée le 9 mai 2012, donc peu avant l'ouverture officielle de la biennale.

surtout des personnes et des œuvres de l'esprit dont elles sont les auteurs et les destinataires. Pour le moment ce n'est pas le cas. Pour le moment, nous travaillons au sein d'enclaves nationales locales parfois avec l'appui d'organismes extérieurs et la plupart des pratiques dominantes aujourd'hui opèrent justement à l'intérieur de ces enclaves. Et donc je dis il faut désenclaver.

Dire de l'Afrique qu'elle doit redevenir son centre propre ou encore qu'elle devrait se constituer en force autonome c'est bien entendu et il ne faut pas s'y méprendre, déclarer un désir de souveraineté. Désir de souveraineté en tant que cette souveraineté dans le domaine politique, dans le domaine de la pensée critique comme dans d'autres est justement le point d départ de procès de la reconnaissance par l'autre et de toute possibilité de réciprocité entre deux unités parfaitement libres, un sujet face à un autre sujet en lieu et place d'un sujet face à son objet ou un maître face à son client, son captif, son dépendant ou son esclave. Or les temps que nous vivons ne sont guère propices, ni à un désir de souveraineté ni à un procès de reconnaissance qui déboucherait sur une véritable réciprocité. Je faisais tantôt allusion à ce que j'appelais la « rebalkanisation du monde » d'une part et d'autre part, la nécessité d'abolition des frontières en vue de la libre circulation des personnes, des frontières, des œuvres de l'esprit. C'est justement parce qu'une grande partie de notre monde est aujourd'hui prise dans la tourmente d'un formidable désir de frontière. Appelons cela d'un nom que les sud-africains connaissent très bien ; le désir d'apartheid. Qu'est-ce donc que le désir des frontières ou le désir d'apartheid ? Je dirais que c'est avant tout, un désir de discrimination, de sélection et de séparation. Celui-ci se traduit dans les conditions contemporaines et ainsi qu'on peut l'observer ici et là chez nous en Afrique mais aussi ailleurs par la montée des peurs, le retour des murs, le contrôle d'identité, déportations, exclusions massives, la fabrication par loi décrets et ordonnances de catégories entières de populations auxquelles sont déniés le droit d'avoir des droits… Et donc vous comprenez très bien où je veux en venir ; dans les termes de l'apartheid, il n'y a guère de place pour la reconnaissance et encore moins pour la réciprocité. Quand il y a place pour la ségrégation, il y a place pour la différence. Mais différente dans le sens où l'autre est par définition celui auquel je ne saurais m'identifier. Il cherche à se glisser dans nos formes de vie mais il n'est pas véritablement des nôtres. Il est peut-être parmi nous ou à côté de nous. Nous avons lui et nous, peut-être un passé en commun mais nous ne l'avons pas en partage. Et donc on peut avoir un passé en commun mais cela ne veut pas dire qu'on l'a en partage. A partir du moment où le passé en commun n'est pas transformé, converti en passé que l'on a en partage, bien évidemment la question de la reconnaissance, de la réciprocité ou de la mutualité est faussée. Et vous conviendrez avec moi que le désir de frontière est tout sauf volonté de partage. Voilà donc qui aujourd'hui rendra le postulat de souveraineté qui compromet gravement toute négociation des termes de la reconnaissance et

des conditions de la réciprocité. [628] ».

L'intervention très éclairée de Mbembe sur un des grands obstacles du développement de l'Afrique fut l'un des moments forts de cette dernière biennale. La *balkanisation* des territoires africains dont il parle, ne serait favorable ni au marché, ni au continent. Les frontières seraient selon Mbembe un véritable obstacle à la construction d'un « nous commun » à l'Afrique qui aurait pu ou pourrait être la base de la construction d'un avenir qui appartienne à l'Afrique. Ces propos rejoignent ceux de Marème M. Samb qui disait que la communauté des destins se construisait et que l'art en général, des évènements comme la biennale en particulier devaient faire partie de ces éléments fédérateurs en Afrique[629]. La critique d'art Ngoné Fall rejoint les propos d'Achille Mbembe et affirme que l'Afrique doit se lever et se prendre en main d'un point de vue culturel et artistique. Dans une interview accordée à l'hebdomadaire sénégalais « la Gazette », Ngoné Fall considère le financement de l'art contemporain africain par l'Europe comme étant un handicap ; elle affirme :

> « *Bien sûr que c'est un handicap… Et cela va le devenir de plus en plus car l'occident est dans une situation économique extrêmement tendue. J'ai été impliquée dans l'évaluation et la restructuration de programmes culturels de fondations et d'institutions gouvernementales en Europe et je mesure bien l'ampleur des coupes budgétaires qui avoisinent 40 % de leur budget. Cela signifie moins de fonds disponibles pour les artistes du Sud. En même temps, avec cette dynamique de repli identitaire de l'Europe sur elle, il y'a ce discours selon lequel l'argent public doit être dépensé pour les artistes du pays. Les Etats africains n'ont jamais investi dans la production culturelle ni dans l'accompagnement. Que ce soit pour la critique d'art ou pour la théorie de l'art, la production ou la réflexion ; il n'y a pas un investissement de l'Etat. Dès qu'il s'agit de faire faire des productions, les artistes et les entrepreneurs vont frapper aux portes de l'occident parce que nos Etats n'investissent pas et n'encouragent pas la production sans doute parce qu'ils ne comprennent pas l'art contemporain ou se disent qu'il y'a d'autres priorités. Et on est dans cette situation depuis nos indépendances. Mais c'est une responsabilité collective du public et du privé. Et on se retrouve dans cette situation à taper à la porte de l'occident pour produire et le lendemain on va crier au néocolonialisme. Alors que c'est nous qui entretenons ce fait. Se tenir debout signifie revoir notre façon de fonctionner*[630] ».

La réflexion de Ngoné Fall est très pertinente et atteste de la nécessité pour les africains de se prendre en charge dans une optique de liberté. Parlant de la question de la formation – au Sénégal par exemple - l'absence d'une formation à la réflexion critique, ne pousse pas les élèves artistes (la relève de demain) à une véritable introspection quand il s'agit de produire des œuvres mais aussi quand il s'agit d'expliquer leurs œuvres. Contrairement à des pays comme le Nigeria où, comme nous l'avons vu et comme Ngoné Fall le confirme, il y a véritable dynamique autour de l'art avec des artistes qui ont créé des courants mais aussi

[628] Propos recueillis le 9 mai 2012.

[629] SAMB, M.M., NGUER, M., Op.cit., mai 2010, p 34.

[630] Interview de Ngoné Fall, Il faut arrêter de considérer la biennale comme un événement festif". http://www.lagazette.sn/spip.php?article3868

connaissent leur histoire de l'art ancienne et contemporaine, se forment solidement en matière d'esthétique et peuvent expliquer clairement les étapes de leur réflexion ainsi que les influences qu'ils ont pu subir dans la construction d'une œuvre ou d'un positionnement. Cela manque semble–t-il aux pays africains francophones qui, n'auraient pas d'infrastructures permettant aux artistes d'avoir une formation pointue dans les domaines de l'histoire de l'art, de la critique d'art et de la philosophie. Selon Ngoné Fall au Sénégal par exemple, *« on est resté dans une académie extrêmement classique et les artistes sénégalais sont en déphasage total avec l'état de la communauté artistique à l'échelle du monde. C'est pourquoi ils sont très peu visibles à l'étranger. L'Etat doit rectifier le tir en faisant des ponts entre les artistes et l'université*[631] *»*. La question de la formation des artistes évoquée par Ngoné Fall est une préoccupation qui devrait être plus que centrale et susciter des débats qui permettront de trouver des solutions pratiques. Il est à vrai dire paradoxal, quand on connaît l'histoire de la politique culturelle sénégalaise où le président Senghor au lendemain des indépendances n'a ménagé aucun effort pour l'éclosion d'un art typiquement africain, de voir qu'aujourd'hui les artistes sénégalais n'ont aucune place parmi les cinq cent voire les milles meilleures ventes chez Artprice, contrairement aux nigérians dont la politique culturelle a très différente.

En conclusion, la biennale de Dakar, bien que la mise en place de chaque édition soit difficile, doit continuer à devenir le rendez-vous de l'art contemporain africain. De nombreuses initiatives ont été prises, certaines abandonnées mais l'esprit de promotion et de diffusion de l'art du continent reste. La qualité des interventions lors des « Rencontres et Echanges » mais aussi celle des intervenants est très souvent au rendez-vous. Les questions balayées sont bien évidemment d'actualité mais peut-être que ces dernières devraient aujourd'hui être plus pragmatiques et provoquer une conduite au changement notamment au niveau des artistes mais aussi de l'état sénégalais qui devrait favoriser l'autonomie de cette structure pour qu'elle puisse être un bon ambassadeur de la culture, de l'art et de la créativité africaine. Les suggestions et recommandations faites par les commissaires généraux de la biennale au gouvernement sont au fil des éditions presque toujours les mêmes pourtant les choses changent peu. L'état sénégalais n'a pourtant pas lésiné sur les moyens pour financer le troisième « Festival mondial des arts nègres » ; nous avons fait le choix de ne pas en parler car il constitue un événement isolé qui bien qu'il ait fait couler beaucoup d'encre a été une action ponctuelle dont les objectifs n'ont pas été clairement définis. Sujet à de nombreuses polémiques, le festival a le mérite d'avoir été une vitrine du monde noir le temps de son existence. Babacar Mbaye Diop, parlant de la biennale et de son avenir pense que le premier défi à relever est celui du financement dans la mesure où l'organisation reste très dépendante des bailleurs de fonds notamment européens avec l'Union Européenne, l'Agence Intergouvernementale de la francophonie, la coopération française etc. pour lui, « *Un jour viendra où le Sénégal devra… se contenter de ses propres atouts financiers pour la pérennité de cette Biennale*[632] ». Pour abonder dans ce sens, il serait effectivement intéressant que la biennale dans une démarche proactive afin de pallier ce manque futur, développe de nouveaux types de partenariats de type « win-win ». Il est cependant vrai qu'elle reste sous la protection du Ministère de la culture ce qui freine très certainement la prise d'initiative.

La biennale de Dakar reste donc un des événements artistique et culturel majeur pour Sénégal et pour l'Afrique subsaharienne et cela implique une conduite irréprochable de la part de toutes les parties prenantes dans l'objectif d'une maîtrise parfaite de la communication de

[631] Ibid.

[632] MBAYE, DIOP, B., Op.cit., p 81.

cet événement. Avec de nouvelles initiatives venant du « OFF » de la biennale et la relève en matière de critique et de commissariat d'art, peut-être assisterons-nous à une biennale plus audacieuse, moins formelle qui ne se considérera plus comme une vitrine mais comme une organisation d'envergure avec des responsabilités énormes qui sont d'abord et avant tout de promouvoir un art de qualité. Les débats sur ce que devrait être l'art contemporain africain (rivaliser avec les créations artistiques occidentales, être résolument africain) doivent faire place à la qualité et au jugement critique de haute valeur. Il est peut-être l'heure de ne se concentrer que sur la qualité du travail et sur la rigueur qui peut être apportée par des artistes audacieux qui par tous les moyens nous présenteront des œuvres fortes qui attesteront de la profondeur de leur réflexion critique. Comme le suggère Ngoné Fall, cela passe par une formation plus intense et ajouterons-nous, par des initiatives qui viendraient remplir les agendas quelquefois vides de l'actualité artistique au sein du continent.

De nombreuses initiatives éclosent aujourd'hui sur le continent et cette concurrence ne peut être que bénéfique pour la biennale qui depuis quelques temps déjà voit sa notoriété baisser à cause de ratés d'ordre structurels ou économiques. La dépendance financière aux partenaires et bailleurs divers reste difficile à gérer, ce qui ne pousse pas à l'optimisme mais de ces situations difficiles naîtront espérons le, des prises d'initiatives et des partenariats sud-sud qui profiteront au continent. Comme le disait si bien Bisi Silva fondatrice du C*entre for Contemporary Art, Lagos,* « *pour mieux faire connaître l'art contemporain africain, il faut nécessairement augmenter les manifestations au sein même du continent*[633] ». Fort heureusement de nombreuses manifestations ont vu le jour depuis quelques années, ce qui favorise la notoriété des artistes, favorise les rencontres, les confrontations d'idées, la créativité et les échanges. Les biennales du Caire, de Cape Town, les triennales de Luanda et de Douala favoriseront entre autres une saine « coopétition » en faveur de l'art contemporain sur le continent africain et en dehors. De nombreux collectifs d'artistes voient le jour, des initiatives de diffusion de l'art comme La National Gallery of Zimbabwe en partenariat avec BOZAR[634] pour l'édition au Zimbabwe de Visionary Africa : « Art at Work», pour lequel le *curator* Raphael Chikukwa prépare une section de photographie contemporaine du Zimbabwe sont autant de projets qui de manière itérative pourront présenter l'art du continent africain sous de nouveaux auspices.

L'objectif global devant être la promotion des artistes et surtout leur intégration dans le marché de l'art qui vit aujourd'hui des mutations auxquelles l'ont s'attendait certes mais qui ne favorisent pas forcément le continent africain. Cette question des moyens est cruciale mais doit être réglée pour une intégration des artistes africains dans le marché de l'art. A ce propos, l'artiste sénégalais Ndary Lô affirmait lors de l'édition de la biennale 2008 : *« l'absence de moyens est le premier moyen qui soit, donc si tu n'as pas de moyens tu es obligé de réfléchir et de penser pour trouver une solution a ton problème. J'ai réfléchi et j'ai récupéré des bouts de ferraille et c'est très baudelairien. Pour comprendre l'art Africain contemporain il faut penser à Baudelaire, il dit vous m'avez donné de la boue j'en ai fait de l'or et nous c'est ce qu'on est entrain de faire et on est entrain de conquérir le monde, on est entrain de vendre des œuvres a des millions de francs*[635] ». Après avoir fait pendant tant d'années place à la recherche de subventions, peut-être est-il temps d'accorder une plus

[633] SILVA, B., Intervention lors de la conférence "Are there foreigners in art", organisée par le National Museum of Art, Architecture & design, Oslo, 14 et 15 février 2008.

[634] Palais des Beaux Arts de Bruxelles.

[635] Entretien accordé par Ndary Lô lors de l'édition 2008 de la biennale de Dakar. Voir Annexe.

grande place à la créativité et à la solidarité de la part des autres pays africains, si l'état sénégalais veut bien intégrer dans l'organisation ses homologues africains. Question éminemment politique car l'art et la culture sont bien évidemment les reflets de l'influence et de la puissance d'un pays.

CHAPITRE 4 : CRITIQUE D'ART ET ESTHETIQUE EN AFRIQUE : POSITIONNEMENTS AUTOUR D'UN DEBAT EN AFRIQUE POSTCOLONIALE

4.1 Contribution du critique d'art Iba Ndiaye Djadji

L'évolution de la critique d'art sur le continent s'est faite de manière disparate et avec des repères différents, selon les zones géographiques et selon les influences. En parcourant l'ouvrage du critique sénégalais Iba Ndiaye Djadji, La critique d'art en Afrique. Repères esthétiques pour lire l'art africain, on remarque que sa vision s'oriente vers une lecture centrée avec comme repères les symboles de la culture d'origine des artistes africains. Dans un premier temps, l'auteur explique que les civilisations africaines sont plasticiennes. Pour cela, Iba Ndiaye Djadji fait d'abord une analyse très fine de la façon dont ses prédécesseurs ont analysé la critique d'art et l'esthétique en Afrique notamment durant l'époque coloniale, pour ensuite montrer les limites de leurs démonstrations. Pour lui, si les postulats de bases sont biaisés, la lecture d'une œuvre ne peut être juste. Il préconise donc de déconstruire l'idée selon laquelle les peuples africains, n'ayant pas d'écriture (au sens occidental du terme), ne peuvent réfléchir et traduire par des mots la qualité et l'essence d'une œuvre d'art ou d'un artefact.

En fonction des zones géographiques, les approches de l'esthétique et de la critique d'art ont été très différentes, avec un impact historique plus ou moins marqué. Iba Ndiaye Djadji explique dans son ouvrage que, pendant de nombreuses années, l'art africain a été considéré comme non mature et victime d'une critique qu'il considère comme étant prisonnière de « *grilles d'analyse étroites et rigides*[636] ». Il pense que des auteurs comme Hountondji ou Caillois (dans la préface de l'ouvrage Mélanges africains[637]) ont, comme nous l'avons dit, utilisé des grilles d'analyse inapropiées dans la mesure où leurs postulats de base n'étaient, selon lui, pas bien établis. Considérant l'écriture comme seul moyen de fixation de la mémoire, il devenait alors impossible pour eux que des civilisations sans écriture puissent se positionner dans une quelconque réflexion, en ce qui concerne l'évaluation des qualités esthétiques d'une œuvre d'art. Il ajoute qu'avec ce postulat, les auteurs ont occulté toutes les civilisations comme celle de l'Egypte qui avaient développé un système de signes (comme l'empire Mandingue, ou d'Axoum). Pour Iba Ndiaye Djadji, les modes de réception des œuvres d'art en Afrique étaient simplement différents. Il donne l'exemple des bas-reliefs qui étaient pour lui, « *des sortes de livres ouverts permettant de comprendre comment l'histoire et des évènements mythiques étaient fixés (faut-ils toujours dire écrits ?) par l'art, comment la critique était partout présente*[638] ». Il conclut et affirme par ailleurs que « *les civilisations africaines ne sont pas orales. Elles sont fondamentalement plasticiennes par les formes d'écriture de leur histoire, par leurs arts, par leurs sciences, par leurs techniques*[639] ». De

[636] NDIAYE, I.D., *La critique d'art en Afrique. Repères esthétiques pour lire l'art africain*. Editions l'Harmattan

[637] MELONE, T., (dir) , *Mélanges africains*, E .R.L.A.C, 1972.

[638] NDIAYE, I.D., Op. Cit., p 21-22.

[639] Ibid., p 22

nombreux exemples permettent comme nous l'avons vu à travers la conception Senghorienne de l'évaluation de la qualité esthétique d'une œuvre d'art, de prouver qu'il existe bel et bien en Afrique dans les vocabulaires des différentes langues, des éléments permettant de qualifier l'aspect esthétique d'une œuvre d'art ou d'une pièce artisanale et donc de la critiquer.

Sans nier cette forme de la critique d'art, Iba Ndiaye Djadji estime qu'il y aurait aujourd'hui deux aspects de la critique plasticienne en Afrique. La première concernerait la stylisation accentuée des éléments qui structurent l'œuvre, la seconde mettant en exergue le réalisme dans la composition[640]. Ces deux directions seraient selon lui, « *les pôles extrêmes des leçons enseignées par la critique*[641] ». La critique d'art (dans son sens moderne), s'est développée à travers les colloques et les différentes rencontres organisées à travers le continent. Il semblerait que le colloque de Yaoundé : « Le critique africain et son peuple comme producteur de civilisation », qui eut lieu en 1973, fut précurseur en termes de propositions d'analyse et, comme le précise Iba Ndiaye Djadji, de recommandations pour une critique forte en Afrique. Pour cet auteur, le problème de la critique d'art aujourd'hui est de « *s'appuyer sur des acquis de son âge, de préciser les contours dans lesquels évolue la plasticité contemporaine et de continuer la production de discours sur* l'art[642] ». Pour cela, il propose trois dimensions. D'abord, la nécessaire fréquentation des œuvres d'art africain. Cela implique de « *trouver des repères de l'homme-artiste-créateur et de découvrir les moyens qu'il utilise pour appeler par ses sentiments ceux de ses contemporains et par-delà eux, ceux de l'homme*[643] ». Il ajoute, concernant cette première dimension que, pour ce faire, il faut écarter le discours selon lequel être artiste contemporain en Afrique, c'est répondre aux diktats du marché occidental, des grandes places comme Londres, Paris ou Tokyo. Ainsi le critique ne sera pas influencé par les repères et signaux envoyés par ce qu'il appelle la « contemporanéité occidentale ». La seconde dimension réside dans ce qu'Iba Ndiaye Djadji désigne comme étant « *l'adéquation de la conceptualisation avec les intimités exprimées par les œuvres* [644]». Enfin, la troisième dimension concerne l'organisation de la communication où il faut que le critique focalise son travail sur l'œuvre plutôt que sur un discours qui sera un élément ne justifiant que son parcours intellectuel. Il préconise l'utilisation de toute stratégie pouvant permettre de lire convenablement les œuvres d'art africaines. L'enjeu serait, pour lui, aujourd'hui, non pas de réinventer la critique d'art en Afrique mais de « *s'appuyer sur les acquis de ses âges, de s'approprier tous les modes actuels d'éclairage de l'œuvre d'art et d'identifier clairement ses acteurs*[645] ». Pour Iba Ndiaye Djadji, les théories de certains *curators*, qui préconisent ce qu'il considère comme étant une occidentalisation de l'art contemporain africain, ne doivent pas être celles qui dominent. Il faudrait que les discours soient engagés, qu'ils ne restent pas qu'une affaire de professionnels mais qu'ils soient accessibles au public, et que les initiatives en faveur de la promotion de la critique d'art soient plus importantes, afin de favoriser les échanges. La critique d'art ne doit pas être l'affaire d'une seule communauté fermée. Tout le monde peut selon l'auteur, « *critiquer l'art africain. Pourvu seulement qu'il ne dise pas n'importe quoi sur des valeurs de civilisations, sur la personnalité plastique des artistes, sur la réalité d'un art qui, ici comme ailleurs, est une*

[640] NDIAYE, I.D., Op. Cit., p 31.
[641] NDIAYE, I.D., p 32.
[642] NDIAYE, I.D., p44.
[643] Op. Cit., p 45
[644] Op. Cit. P 49.
[645] NDIAYE, I.D., « Qui peut critiquer l'art africain contemporain? » AICA Press, 2003 pp 1-7.

expression entre autres de l'Homme[646] ».

4.2 Que penser de l'orientation esthétique des artistes africains ?

Jean-Loup Amselle, dans son ouvrage L'art de la friche. Essai sur l'art africain contemporain, fait un parallèle entre l'art occidental et l'art dit nègre, primitif ou aujourd'hui intégré dans le postcolonialisme. Il considère que les artistes africains devraient aujourd'hui pouvoir puiser dans une sorte de référent universel, sans que l'on ne puisse les considérer comme étant des victimes du marché global. Pour lui, les artistes africains sont encore à pratiquer une esthétique qu'il qualifie de « bien pensante », une sorte d'art de la dénonciation (génocides, politique, sida, etc.) pendant que leurs homologues occidentaux font une sorte de retour au primitivisme en faisant de l'art gore-trash-crash[647], les artistes africains continuent à pratiquer une esthétique rassurante et conforme aux attentes du marché.

Du côté de l'association internationale des critiques d'art (AICA), un symposium a été organisé en 2003, à Dakar, avec comme interrogations la place et le rôle de la critique en Afrique mais aussi le contexte institutionnel dans lequel elle s'exerce. Ce dernier faisait suite au séminaire « La critique d'art en Afrique » qui avait été organisé un mois auparavant dans la même ville. L'objectif de ces deux évènements était de « *mener une réflexion sur ce qui conditionne dans un contexte africain, la valeur esthétique, historique et économique d'une œuvre d'art, mais également de faire connaître les pratiques artistiques de la région et d'élaborer autour des questions historiques et de la démarche critique, un corpus écrit, offrant matière à cette publication*[648] ». Les participants au symposium ont constaté de nombreux obstacles à l'éclosion de la critique « professionnelle » en Afrique, notamment la faiblesse des supports et moyens de diffusion en matière de communication. Cette faiblesse de la communication, affirme Henry M. Hugues, président de l'AICA en 2003, reste prégnante et contraint les artistes et même les critiques à (l'auteur reprend les mots de Rasheed Araeen) « *se tourner vers l'occident pour que soit reconnue et validée toute production locale*[649] ». De ce symposium sont ressorties plusieurs recommandations ainsi que le constat selon lequel, entre les pays africains francophones et anglophones où la présence culturelle est moins « officialisée », il y a une tendance plus dynamique, même si l'organisation culturelle y semble moins structurée. L'association a également reconnu que les nouveaux enjeux mondiaux – période postcoloniale et mondialisation- entraînent, pour les critiques d'art africains, de nombreuses possibilités mais de nombreux dangers également. La fluidité de la communication et le partage de l'information devrait cependant aider à la mise en place de structures plus fortes et facilitant la mise en place de véritables réseaux de promotion et de diffusion.

Les apports de Babacar Mbaye Diop peuvent également nous éclairer sur la position de la recherche concernant la notion d'art africain, notion qui jalonne les discussions concernant l'art, sur et en dehors du continent africain depuis de très nombreuses années. Dans son ouvrage Critique de la notion d'art africain. Approches historiques ethno-esthétiques et philosophiques, l'auteur explique que la place de l'histoire de l'art africain

[646] NDIAYE, I.D., « Qui peut critiquer l'art africain contemporain ? » AICA Press, 2003 Symposium « Art, Minorités, Majorités », Juillet 2003

[647] AMSELLE, J.L., *L'art de la friche*. Op.cit., p 75.

[648] MEYRIC, HUGUES, H., Introduction Symposium « Art, Minorités, Majorités », Juillet 2003.

[649] Ibid.

contemporain a la particularité de relever de « *deux catégories bien distinctes : celle de la formation académique… et celle de la formation privée due à des artistes européens qui s'efforcent d'intervenir le moins possible dans la création artistique*[650] ». Selon lui, la tendance change, puisque l'on assiste à la reconnaissance de nombreux critiques d'origine africaine, sur la scène artistique globalisée. Il cite comme exemple Iba Ndiaye Djadji, Simon Njami, Ngoné Fall et Yacouba Konaté. On pourrait également ajouter Salah Hassan, Okwui Enwezor ou encore Ola Oloidi.

Abdou Sylla[651], lors de l'édition 1996 de la biennale engage une réflexion sur la citrique d'art et ses fonctions. Il affirme que la critique joue un rôle important à l'égard de l'art dans la mesure où elle « *semble désormais une activité indispensable en raison notamment de la diversité des publics destinataires de son discours … A l'égard de ses divers publics, la critique assume une fonction sociale*[652] ». Elle permet aux professionnels du milieu d'acquérir des informations pertinentes concernant les artistes, de mieux comprendre leur parcours. Ce public a besoin selon Abdou Sylla « *d'informations fiables qui éclairent, et orientent ses choix… la critique apporte régulièrement un appui technique, un éclairage nouveau sur l'art contemporain*[653] ». ».

4.3 Le cas du Nigeria : les trois âges de l'art moderne et contemporain

L'excellente intervention du professeur Ola Oloidi, lors du symposium de 2003 nous éclaire sur l'influence de l'école *Nsukka Ile Ola Uli*, mais aussi et surtout sur les évolutions esthétiques des arts visuels au Nigeria et sur les apports de la critique d'art durant toutes ces années. Partant de la période moderne (années 1930), le professeur nous explique qu'il y a eu au Nigeria trois grands courants qui formèrent l'essence de ce que représente l'art au Nigeria. Il y eut dans les années 1927-1936, deux grands courants, le premier diffusé par l'artiste peintre Onabulu ; considéré comme étant le premier artiste africain moderne au Nigeria. Ce dernier prônait un art de type occidentalisant que Oloidi qualifie comme étant un moyen de « *réfuter la doctrine raciale des occidentaux selon laquelle « « aucun Africain quelle que soit sa formation créative, ne peut dessiner ou peindre comme un blanc*[654] » » ». Le second courant fut défendu par Kenneth Murray qui lui, prêchait l'africanisation de la démarche artistique au Nigeria. Il pensait – selon Oloidi - que les étudiants devaient « *être encouragés à tirer une inspiration créative de la culture artistique traditionnelle de leur peuple*[655] ». Les trois courants : « l'art pré-récent », « l'art récent » et le « *currentism* » vont donc être décrits comme étant les trois dimensions évolutives de l'art au Nigeria avec, à l'appui, une recherche esthétique et philosophique qui proviendra principalement des artistes et écoles, durant la période postcoloniale.

La période « pré-récente » qui débute avant les indépendances était considérée comme une période pendant laquelle le travail des artistes nigérians pouvait être assimilé à celui des

[650] MBAYE DIOP, B., Critique de la notion d'art africain. Approches historiques ethno-esthetiques et philosophiques, Editions Connaissances & savoirs, 2011, p 245.

[651] Alors président de l'AICA Sénégal.

[652] SYLLA, A., « Des fonctions de la critique d'art, Special Dak'art 96. La panafricaine des arts plastiques, p 22.

[653] Ibid.

[654] OLOIDI, O., « Les courants de l'art moderne nigérian des années1970 à nos jours » AICA Press, 2003, Symposium « Art, Minorités, Majorités », Juillet 2003.

[655] Ibid.

artistes occidentaux. Oloidi considère que « *ce nouvel art académique avait fait reculer l'esprit créatif nigérian jusqu'à ce que celui-ci ne soit plus qu'une forme de servilité paralysante… vers 1950 à 1960, l'art moderne nigérian était stylistiquement dominé par la figuration réaliste et ses thèmes souvent très détachés de tout contexte* [656] ». Les premières années postindépendance furent donc favorables à une orientation européanisante mais, comme nous l'explique Oloidi, des « sursauts expérimentaux », notamment grâce à la Zaria Society (école d'art du Nigérian College of Arts, Science & Technology), permirent de prendre en compte l'héritage culturel africain dans leur démarche artistique. Il put ainsi y avoir une intrusion de travaux d'artistes qui transgressèrent « *les principales normes de l'art contemporain nigérian*[657] ». Il ajoute que cette période appelée pré-récente « *contribua à encourager une tradition de questionnement intellectuel, en particulier dans le domaine de la critique d'art, du débat culturel et du commentaire social fructueux… cette période facilita énormément la transition vers la phase la plus récente de l'art au Nigeria*[658] ».

La période « récente » qu'Oloidi situe entre 1970 et 1995 correspond à une conscientisation des artistes et critiques qui visait à « *décoloniser l'esprit créatif des artistes nigérians ainsi qu'à élaborer une culture non parasitée, appuyée sur ses racines propres*[659] ». A cet effet, les apports d'Ulli Beier, furent considérables dans l'affirmation des orientations plastiques et idéologiques de l'art « récent ». La contribution de la critique de Beier mais aussi de Betty Wood (mécène britannique), etc. permit aux artistes de se reconnaître dans leur univers et de produire un art plus proche des valeurs culturelles nigérianes. En effet, c'est à cette période, selon Oloidi, que Beier subit de vives critiques, car il soutenait les orientations de l'école d'Oshogbo et affirme t-il « *en plus d'être accusé de cultiver le primitivisme et la régression artistique, il se vit reprocher de séculariser la créativité et d'avilir l'art parce qu'il supportait des gens sans aucun bagage académique et qui n'avaient rien vu*[660] ». Ainsi, les influences nigérianes progressivement s'affirmèrent durant cette période, ce qui permit de voir émerger un art où les influences occidentales furent moins prégnantes. Puis, peu à peu, les choix idéologiques et esthétiques furent également influencés par l'école d'art *Nsukka*, ce qui engendra ce qu'Oloidi désigne sous l'appelation de troisième courant de l'art postmoderne au Nigeria ; le « *currentism* ».

La période « *currentism* » fut initiée par Ibiora Udechukwu, El Anatsui et Chika Aniakor tous artistes qui, d'après Oloidi ont fortement orienté l'idéologie du département. Au sujet de ce mouvement qui vit le jour en 1995, Oloidi, confie que le « *currentism* » fit l'objet de l'influence et du charisme d'El Anatsui qui en était un défenseur acharné. L'idée de ce mouvement était d'intégrer l'héritage culturel nigérian dans la production artistique, ce qui sous-entendait une production théorique pour défendre leur idéologie et des expérimentations plastiques significatives. L'école d'art *Nsukka* avec principalement l'artiste d'origine ghanéenne El Anatsui, Uche Okeke et Obiora Udechukwu a su, selon Stéphanie Vergnaud[661], insuffler un vent nouveau dans le monde de l'art contemporain nigérian et diversifier les sources culturelles qui permettront d'alimenter la réflexion idéologique. La force du « *currentism* » réside dans la conviction d'artistes comme El Anatsui de la richesse du

[656] OLOIDI, O., « Les courants de l'art moderne nigérian des années1970 à nos jours », Op.cit.

[657] Ibid.

[658] Ibid.

[659] Ibid.

[660] Ibid.

[661] VERGNAUD, S., « Histoire de l'art contemporain du Nigeria », Africultures, 27 janvier 2012, http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=10569.

patrimoine culturel que possède le pays notamment dans les productions Nok, Ife-Ile (terres cuites) mais aussi des bronzes Igbo-Ukwu. Le travail et la réflexion d'El Anatsui, vont inspirer de nombreux artistes des jeunes générations. Sa démarche artistique considérée comme radicale a influencé les artistes d'autres écoles d'art, ce qui diffusa l'idéologie, mais aussi grâce aux organismes culturels étrangers comme la centre culturel français ou le Goethe Institut qui très tôt, diffusèrent les œuvres « currentistes » à travers leurs réseaux. A titre d'exemple, le travail d'El Anatsui fait référence à des codes couleurs et géométriques qui font totalement sens lorsque l'on lit ses œuvres. Vergnaud[662] nous explique par exemple que deux de ses œuvres *wall* et *cloth* « *font référence à l'importance du spirituel dans les cultures africaines* ». Avec comme matériau principal, les bouchons de bouteilles d'alcool, la référence aux rites sacrificiels, est évidente où il est courant de verser aux ancêtres quelques gouttes d'alcool, notamment dans la tradition Akan au Ghana. Comme nous l'explique l'auteure, « *Dans l'esprit « « currentism » » les artistes doivent être guidés par leurs propres inspirations, leurs propres traditions séculaires et ne sont pas contraints d'opter pour un style ou un médium particulier* [663]». La démarche d'El Anatsui conjugue très bien la modernité et la tradition en faisant preuve de créativité et c'est ce qui caractérise vraiment l'école de Nsukka. Cette recherche audacieuse éclaire non seulement sur la démarche critique d'artistes qui se sont, à un moment donné de leur existence, posé la question de la place de leurs références culturelles dans leur travail, mais aussi sur l'identité et sur l'identification de l'artiste africain. En effet, comme nous le savons, l'histoire artistique de l'Afrique est assez difficile à raconter dans la mesure où, du lendemain des indépendances à nos jours, la question des référents et celle de leur place dans les démarches artistiques n'ont cessé de faire l'objet de discours, tous justifiant de la meilleure démarche à suivre pour les artistes africains et qui leur permettrait de se positionner clairement dans le marché de l'art globalisé. A travers la contribution de Oloidi, on comprend que la recherche esthétique au Nigeria s'est faite par étapes et les points de vue, bien que divergeant sur le statut et la fonction de l'œuvre d'art, ont été source de créativité et ont vivement alimenté la critique.

La vision des critiques nigérians a été très importante et assez influente depuis la *Zaria School* où les influences de Uche Okeke et Demas Nwoko ont permis d'insuffler dans la recherche artistique de nouvelles sources d'inspiration, plus proches de la réalité culturelle africaine. C'est avec beaucoup d'intérêt et de considération que les artistes de cette génération ont su intégrer les nouvelles formes artistiques qui, dans le futur, vont de mieux en mieux être perçues par la population et donc vendues au sein même du pays. Les artistes de la *Zaria School* ont su entre les années 1950 – 1960 mettre la pression au gouvernement nigérian afin que ce dernier soit plus impliqué dans ce domaine. Comme l'explique Simon Ottenberg[664], les écoles nigérianes avec l'appui de l'Etat et des centres culturels étrangers tels le centre culturel français, le Goethe Institut, l'Italian Cultural Institute ont permis de mettre en exergue les différentes formes artistiques nigérianes et en même temps leurs influences. On peut prendre pour exemple l'influence de l'art *Uli* des femmes Ibo dans le Sud du pays, à la *Nsukka School*. Globalement, les références à la tradition sont très présentes dans l'art contemporain du Nigeria. A la *Nsukka School*, par exemple, Elizabeth Anne Willis[665] nous

[662] Ibid.

[663] Ibid.

[664] OTTENBERG, S., « New traditions from Nigeria. Seven artistes of the Nsukka group ». Smithsinian Institution press in association with the National Museum of African Art, Washington, London, 1997.

[665] WILLIS, E. A., "Uli painting and identity:Twentieth-century developments in art in the Igbo-speaking region of Nigeria". Thesis submitted for the dgree of Ph. D at the School of oriental and African Studies University of London 1997, Vol 1. 1997.

explique qu'après la guerre civile (du Biafra), les enseignants et étudiants entamèrent des recherches concernant leur héritage artistique Ibo, ce qui les poussa à visiter de nombreux villages, y recueillir et, à produire des documentations très précises sur l'art Ibo. Elle affirme que de nombreuses études scientifiques se concentraient sur un ou deux villages. Cela dut certainement permettre aux enseignants et étudiants de réellement se concentrer sur les différentes formes d'expression *Uli*, c'est-à-dire la peinture murale et la peinture sur corps. Willis explique qu'il y avait ainsi « *une corrélation entre les reprises de peinture d'Uli et les interventions d'historiens dans quelques zones*[666] ». Ces initiatives permirent non seulement une meilleure connaissance de la peinture *Uli*, de ses usages, motifs et significations mais aussi de faire revivre en quelque sorte, par des soutiens malheureusement ponctuels, l'art *Uli* dans le pays Ibo. La recherche de l'Université de *Nsukka* perdure et s'est étendue selon Ottenberg à d'autres formes et aires artistiques. Il affirme à cet effet: « *The University of Nigeria Nsukka continues in the* uli *tradition to this day, broadening it with the use of designs from* nsibidi, mbari, *and elsewhere, without aradical change in its orientation to art*[667] ». On comprend alors la richesse de la recherche esthétique, au Nigeria, qui a eu pour conséquence majeure une grande influence sur l'art plastique de ce pays où l'influence culturelle occidentale s'est fait, toujours selon Ottenberg, moins ressentir. Il affirme d'ailleurs:« *A few Nigerian contemporary artists are moving into the postmodernist stage. This is partly an issue of center-periphery relationships in the larger world, but it is also a matter of the interest that Nigerian contemporary artists hold in their traditional culture and art and in working out of arts fields on their own ground without reference to Euro/America*[668] ». Cet état de fait a donc été à l'origine d'une recherche critique très ancrée dans la culture nigériane. En outre, de nombreuses revues virent le jour, même si les parutions étaient quelques fois irrégulières voire sporadiques. Elles permirent à la critique de se développer et de faire connaître les artistes, leur réflexion, etc. Les problèmes politiques ont malheureusement été très fréquents durant la période postcoloniale du Nigeria, mais ils n'ont pas empêché l'éclosion de nombreuses revues d'art. Ottenberg précise néanmoins que le niveau de la critique d'art reste pauvre, même si l'attention des journalistes s'est accrue et a entrainé un intérêt croissant pour l'art, ce qui a permis une augmentation des ventes. *« The level of art criticism remains poor, though increased journalistic attention to contemporary art has brought more interest in and some prestige to the arts and has resulted in greater sales*[669] ».

On comprend alors la force de la réflexion critique au Nigeria qui, de manière itérative, a entrainé les arts plastiques dans une direction singulière. Cette orientation fera l'objet de discordances, notamment lors de l'organisation du deuxième Festival mondial des arts Nègres (FESTAC) en 1977, au Nigeria.

4.3.1 Les orientations esthétiques et idéologiques de l'art au Nigeria postindépendances.

L'influence des écoles d'art a été prépondérante dans la définition des orientations esthétiques et idéologiques de l'art moderne et contemporain du Nigeria. Sylvester Ogbechie[670] explique, par exemple, que la *Zaria Society* aux lendemains des indépendances voit une nouvelle génération d'artistes se constituer et aller à la recherche de ses références

[666] WILLIS, E. A., Op.cit., p 160. Ma propre traduction.

[667] OTTENBERG, S., Op.cit., p 107.

[668] OTTENBERG, S., Op.cit., p 108.

[669] OTTENBERG, S., Op.cit., p 106.

[670] OGBECHIE, S., « Zaria Art Society et le mouvement Uli » in *Anthologie de l'art africain du XXe siècle*, Revue Noire éditions Ngoné Fall et Jean-Loup Pivin (dir), 2001, pp 247-249.

culturelles ancestrales. C'est ainsi que toujours de l'avis de Sylvester Ogbechie, « *étudiants et artistes appellent de leurs vœux un enseignement et une praxis de l'art contemporain qui puiseront leur raison d'être dans l'esthétique indigène*[671] ». Le groupe appelé « *Zaria art society*[672] » était constitué au départ de quelques étudiants artistes coordonnés par Clara Ugbodaga Ngu et Patrick H. George. Ce groupe est à l'origine de la polémique en faveur de la révision du programme de l'école qui selon Ogbechie, était copié sur le programme d'études de la *Goldsmiths School of Arts* de Londres. Les membres du groupe travaillèrent de façon singulière en faisant référence à leur « africanité » dans leur travail. Ainsi, Ogbechie explique les choix artistiques des membres de la Zaria School en ces termes : « *Uche Okeke … s'inspira de la peinture corporelle uli des Igbo… Simon Obiekeize Okeke créa des aquarelles monumentales … s'inspirant d'une anatomie féminine archétypale dont il fit son leitmotiv, rendant ainsi hommage à l'idéologie de la Négritude qui prévalait à cette époque… les recherches que fit Demas Nwoko sont en matière de statuaire à l'origine d'une renaissance des techniques de la terre cuite Nok*[673] ». Tous ces artistes favorisèrent l'orientation de la *Zaria School* mais aussi de l'art nigérian vers une esthétique intégrant les préoccupations africanistes et afrocentrées du moment. Ainsi, selon Ogbechie, « *tous devinrent influents, au titre d'artistes, d'enseignants ou d'administrateurs de département arts plastiques et contribuèrent par leur rayonnement, à ouvrir la voie de l'art nigérian postcolonial*[674] ». Du côté de la *Nsukka School*, Uche Okeke, une fois nommé à la tête du département des arts plastiques de l'Université du Nigeria, étendit fortement son influence, ce qui entraîna selon Ogbechie[675] la mise en place du modèle « Okeke ». Ce modèle était devenu « *la revendication militante d'une identité ethnique Igbo*[676] ». De ces références culturelles et esthétiques naquit « *l'art moderne du Nigeria le plus puissamment esthétique et le plus fortement engagé du XX*e *siècle*[677] ».

L'influence esthétique de la FESTAC sur l'art contemporain africain résida, d'abord et avant tout, dans les orientations esthétiques données par les organisateurs de l'évènement. Comme nous l'évoquions dans un précédent travail[678] la seconde édition du Festival mondial des Arts nègres qui se tint à Lagos et à Kaduna au Nigeria, en 1977 devait initialement se tenir en 1970, mais la guerre du Biafra faisant rage, l'événement fut donc repoussé. Il y eut également des désaccords entre le Sénégal et le Nigeria concernant les pays qui devaient être représentés lors de ce festival. C'est ainsi que pour le Nigeria, tous les pays d'Afrique devaient être invités à participer à cet événement qui réunit 17000 artistes de cinquante six pays différents. La programmation associa, les arts visuels, le théâtre, la danse, la littérature et l'architecture. Cette période coïncidait, pour le Nigeria, avec une croissance économique dynamique, en raison de ses revenus pétrolifères fort intéressants. Grâce à cela, une ville fut construite pour accueillir cette communauté qui venait célébrer, encore une fois, l'art et la culture nègre.

---

[671] Ibid.

[672] Ce groupe était constitué de : Uche Okeke, Yusuf Grillo, Demas Nwoko, Bruce Onobrakpeya, Simon Obiekezie Okeke, Ogbonnaya Nwagbara, William Olaosebikan, Felix N. Ekeada, Oseloka O. Osabede, E. Okechukwu Odita, Jimoh Akolo.

[673] OGBECHIE, S., Op.cit., p 248.

[674] Ibid.

[675] Ibid.

[676] Ibid.

[677] Ibid.

[678] BASSENE, R., Mémoire de master recherche, « L'art africain contemporain. Quelle place, quel avenir et quel défi pour une ouverture face au reste du monde? », pp 82-84, 2006. Universite de Nice Sophia Antipolis.

Les pays comme le Sénégal, quant à eux, soutenaient l'idée selon laquelle ce festival devait d'abord et surtout fournir une réflexion sur la civilisation noire. Pour eux, c'est donc cet aspect qui primait et constituait le véritable lien entre les pays participants. Il s'agissait pour les nations invitées de continuer leur combat intellectuel, pour pouvoir s'imposer dans le monde en tant que nations nègres. Pour cette édition, l'Ethiopie fut l'invité d'honneur et désignée comme futur hôte de la manifestation. Il faut noter que pour cette occasion, l'art et la culture noire furent célébrés dans l'idée d'une continuation perceptible, selon certains, entre l'art africain traditionnel et l'art moderne. C'est ainsi que « *L'historien de l'art Ola Oloidi analysa l'exposition nationale à la lumière de sa vocation à présenter des images symboliques thérapeutiques… il critiqua plusieurs œuvres dans lesquelles, l'impact esthétique l'emportait sur la pertinence du contenu et relava que nombre d'artistes rechignaient à utiliser la représentation d'expériences quotidiennes comme un instrument politique capable d'exalter la fierté intellectuelle et culturelle*[679] ».

L'impact de cette seconde édition fut moins fort et percutant que celui de la première. Il est à noter cependant, que dix ans après le premier Festival mondial des Arts nègres, les préoccupations étaient restées les mêmes du côté des politiques, mais s'étaient néanmoins un peu déplacées du côté des artistes, car l'Afrique faisait face à d'autres problèmes qui étaient, cette fois-ci beaucoup plus difficiles à régler puisqu'étant d'ordre politique et économique.

4.3.2 La politique culturelle nigériane

Le Nigeria est un pays où il existait donc une multitude de formes d'arts plastiques ; en outre, contrairement au Sénégal, les artistes n'y étaient pas en étroite relation avec le gouvernement. De telles relations semblaient d'ailleurs y avoir été quasi inexistantes. Ainsi, aux lendemains des indépendances il était très difficile de créer une homogénéité nationale. Le territoire est grand et les cultures nombreuses. La politique culturelle nigériane ne pouvait donc être que terriblement complexe, compte tenu de tous ces éléments. Sidney Littlefield, dans son ouvrage L'art contemporain africain, prend comme illustration le mouvement *Mbari*. Ce mouvement au départ se voulait plus que nigérian, en ambitionnait d'être panafricain. Il semblerait que le célèbre écrivain Wole Soyinka eut l'idée, à son retour d'Angleterre, de créer une compagnie théâtrale. Ce qui l'enthousiasmait, c'était l'idée que des « *artistes pouvaient se réunir dans le but de créer une micro-culture qui leur soit propre, en dehors de la culture politique générale mais toujours en apport avec celle-ci*[680] ». Littlefield explique qu'il y eut un deuxième acteur crucial : Ulli Beier. Le groupe peu à peu prit forme et étala ses expressions. Malheureusement, en quelque temps, le *Mbari club* s'orienta progressivement vers les Yoroubas. Le siège de ce mouvement était situé dans une ville Yorouba à l'intérieur du pays, ce qui ne favorisait pas les échanges et ne permettait pas un déplacement des artistes des villes vers cet endroit. Ainsi furent attirés de nombreux jeunes sans emploi, vivant dans les environs. L'auteur remarque que Georgina et Ulli Beier, ainsi que Suzanne Wenger (qui s'intéressait beaucoup à la cosmogonie Yorouba), jouèrent un rôle crucial dans l'évolution ultérieure du mouvement. Puis progressivement, *Mbari* perdit sa vocation et représenta une entité presque exclusivement centré sur les Yoroubas. L'auteur explique, par la suite, que *« les circonstances propres à produire un art moderne, mais qui soit nigérian, se sont révélés*

[679] OGBECHIE, S., « Festival des arts de Lagos » in *Anthologie de l'art africain du XXe siècle*, Revue Noire éditions Ngoné Fall et Jean-Loup Pivin (dir), 2001, P 291.

[680] LITTLEFIELD, KASFIR, S., Op.cit., p 178.

difficiles à réunir. Il aurait fallu pour que le projet aboutisse qu'il [Mbari club] soit culturellement hétérogène, non officiel (pour éviter de devenir trop institutionnalisé), consultatif et non pas directif, avec une bonne dose de traditions artisanales venant s'ajouter au reste[681] ».

On peut affirmer que l'art africain des années 1960-1970 était en étroite corrélation avec les préoccupations idéologiques des intellectuels de l'époque. L'exemple du Sénégal est quelque peu extrême, car il s'agit du seul pays qui connut une telle implication de son gouvernement dans le monde des arts, mais il reflète assez bien la volonté des intellectuels de cette époque d'atteindre par l'art, une certaine homogénéité culturelle. On peut ajouter que cette époque reflète également une ère de doute quant aux orientations à donner à la culture et à l'art comme l'a montré le deuxième Festival mondial des Arts Nègres qui se déroula au Nigeria. Petit à petit, l'enthousiasme des années 1960 s'estompe et les réalités s'imposent. Elles sont d'ordre économique et politique. Les dictatures apparaissent par endroit, laissant moins de place à la liberté d'expression artistique. L'euphorie fait place à l'appauvrissement et à la précarisation. L'émigration devient non seulement économique mais aussi culturelle. L'artiste doit alors prendre une autre orientation. Les écoles d'art s'appauvrissent et produisent moins d'artistes qu'auparavant. Ce continent africain qui se voulait uni, à travers son expression artistique, découvre la vanité de son ambition, face aux dures réalités qui accompagnent la gestion des états. En définitive, c'est dans le registre culturel que l'Afrique va bientôt se montrer la plus créative et la plus dynamique et peu à peu, de nombreuses initiatives privées vont s'affirmer, faute d'être soutenues par les gouvernements. On passe ainsi dans de nombreux pays, d'un art social à des initiatives privées qui sont plus à même de faire évoluer l'art africain contemporain. Même les initiatives de l'Etat sont, comme pour la biennale de Dakar, souvent subventionnées par des organismes privés ou d'autres communautés économiques.

[681] LITTLEFIELD, KASFIR, S., Op.cit., p181.

PARTIE 3: L'ART CONTEMPORAIN AFRICAIN : ENJEUX, PERSPECTIVES AU SEIN DU MARCHE GLOBALISE

CHAPITRE 1 : QUEL MARCHE DE L'ART POUR L'AFRIQUE ; QUELLE PLACE POUR LES TIC ? UN MARCHE OU UNE VISIBILITE ?

Le marché de l'art de manière globale intègre plusieurs facteurs. Il est rapporté à un régime juridique, à des règles, à des tendances, à l'expertise de ses acteurs et à la valorisation de son objet, c'est-à-dire les œuvres d'art en elles-mêmes. Partant de ce principe, la question est de savoir si tous ces éléments doivent être réunis pour qu'une entité soit appelée « marché ». Un marché de l'art est mis en place, pour vendre des œuvres dont la valeur esthétique entraîne la volonté pour un collectionneur d'acquérir l'œuvre par le biais de l'artiste, directement ou par celui d'un intermédiaire. La transaction dépend évidemment de l'originalité de l'œuvre d'art vendue, de son authenticité, de sa rareté et pour certaines d'entre-elles, de son époque. Pour qu'une œuvre soit considérée comme étant chère, plusieurs critères peuvent être répertoriés. De nombreux critères peuvent attester la valeur d'une œuvre. En effet, elle doit être le fruit du travail d'un artiste dont la qualité n'est plus à prouver, ou être découverte par un *curator* ou un collectionneur connu pour leur perspicacité, repérer les talents futurs. L'œuvre doit être le moins reproductible possible, elle peut aussi avoir fait partie d'une prestigieuse collection. Plus elle aura été vue dans des expositions, plus elle aura été vendue à des collections différentes et plus elle sera susceptible de gagner en valeur. Le marché répond aussi à des spécificités historiques et culturelles. Hormis les pièces maîtresses, les œuvres d'art ont plus ou moins de succès, en fonction des lieux où elles sont vendues. Enfin, condition *sine qua non*, l'œuvre d'art doit être signée par son auteur. Sa valeur sera évaluée d'un point de vue esthétique par ce que l'on appellera le champ artistique et par le marché. La valeur esthétique et la valeur marchande vont permettre de fixer le prix de l'œuvre.

1.1 Les différents acteurs du marché :

Si toutes ces conditions sont réunies, l'œuvre peut faire l'objet d'une transaction financière. Cette dernière peut se faire sans que le dispositif « marché » soit mis en place ou impliqué, mais elle peut également se faire au sein dudit marché. Dans le cas d'une transaction financière publique, la législation intervient et un arsenal est mis en place pour éviter la fraude, le recel ou la tromperie. En règle générale, les ventes publiques font l'objet de l'édition d'un catalogue des ventes, au sein duquel un commissaire priseur, assisté d'experts, va consigner les caractéristiques physiques des œuvres en vente. Les indications généralement données sur une œuvre sont : le nom de son auteur, son titre, la matière dans laquelle l'œuvre a été fabriquée, sa taille, l'année de sa fabrication et l'estimation de son prix. Si la transaction est faite, l'acquéreur bénéficie d'un certificat de « marchand et d'expert » qui garantit l'authenticité de l'objet et détaille de la façon la plus minutieuse possible les caractéristiques de l'objet vendu. Il doit en quelque sorte afficher l'historique de l'œuvre, les réparations subies, s'il y en a eu, le lieu de vente, etc. L'œuvre peut également être authentifiée par un commissaire priseur qui fournira à l'acquéreur un bordereau de vente ou un extrait du procès verbal de vente.

1.1.1 Les galeristes :

Ils sont considérés d'un point de vue légal comme étant des marchands. Leur objectif est de vendre des œuvres d'art et d'en tirer un bénéfice. A l'origine, il s'agit d'experts qui, la plupart du temps, soutiennent un ou des artistes, ou un courant artistique, et en assurent la promotion auprès d'acquéreurs potentiels. Comme l'explique Raymonde Moulin, les galeristes sont les principaux acteurs économiques du marché de l'art, car ces derniers « *contribuent à baliser le territoire artistique*[682] ».

1.1.2 Les foires et salons :

Deux rendez-vous de plus en plus prisés par les professionnels du monde de l'art, les foires et salons constituent des lieux au sein desquels les galeries proposent, à un public de connaisseurs ou au grand public, des œuvres d'art. L'intérêt de ce type d'évènement réside dans le large choix proposé aux visiteurs. Les foires peuvent être uniquement professionnelles. Généralement, les foires et salons attirent un public nombreux et ceux qui sont les plus connus sélectionnent de manière rigoureuse les galeries qui y participent. Ces dernières, une fois choisies y réalisent souvent une bonne partie de leur chiffre d'affaires. Il est également noter que ce type d'organisation accueille le plus souvent des galeristes qui présenteront des valeurs dites « sûres ». Les foires et les salons seraient selon Hortense Volle aujourd'hui, un moyen de lutter contre l'hégémonie des grandes maisons de vente comme Christie's ou Sotheby's. Elles permettent également, de découvrir les tendances du marché et les orientations que prennent certains collectionneurs.

1.1.3 Les collectionneurs :

Ils font partie des garants de la constitution de la valeur financière des artistes. Prenant l'exemple du continent africain, le méga collectionneur Jean Pigozzi a une forte influence sur la cotation des artistes du continent. Faire partie de sa collection permit à des artistes comme le congolais Chéri Samba d'entrer dans le cercle très restreint des cinq cent meilleures transactions selon Artprice.

1.1.4 Les maisons de vente :

Devenues actrices majeures du monde de l'art, les maisons de vente sont aujourd'hui les lieux les plus précis pour connaître la cote d'un artiste. Des ventes publiques ou ventes aux enchères y sont organisées sous des thématiques spécifiques ou pour des artistes en particulier. Depuis les années 1980, le marché de l'art assiste à l'essor des maisons de vente d'un point de vue géographique, car elles s'installent dans de plus nombreux pays, notamment vers l'Est. Les maisons de vente les plus connues restent garantes de la constitution de la valeur financière d'une œuvre, d'une collection ou d'un artiste.

1.2 De quel marché parlons-nous ?

Le marché de l'art d'aujourd'hui est globalisé, c'est un fait. Nous nous référons à l'article de Raymonde Moulin « Le monde de l'art : acteurs, institutions, marchés… » qui explique les dynamiques gravitent actuellement autour du marché. Avec l'apparition de ce que l'auteur appelle les méga collectionneurs mais aussi avec l'émergence des maisons de vente constituées en puissances financières, le marché de l'art s'est non seulement renforcé mais il a également entraîné des interactions plus fortes entre l'aspect esthétique et la valeur

[682] MOULIN, R., « Le monde de l'art : acteurs, institutions, marchés… », Sciences Humaines, Hors série numéro 37, Juillet – Aout 2002

financière des oeuvres. Interrogé sur sa perception du marché de l'art, l'artiste plasticien camerounais Guy Bertrand Wouété trouve qu'il est aujourd'hui difficile de comprendre la cotation de certains artistes si l'on ne se réfère qu'à leur valeur esthétique. Il affirme : « *Quand un artiste comme Jeff Koons a une cotation si impressionnante, on a du mal à comprendre même si c'est un artiste très brillant*[683] ». La valeur financière d'un artiste reste alors un élément de ce que l'on pourrait appeler son « pedigree ». Il apporte une plus-value à l'œuvre et le fait d'avoir été vendu par une maison prestigieuse en fait grandement partie. Aujourd'hui ces grandes maisons détiennent, selon Raymonde Moulin, un pouvoir et des capitaux financiers du fait de leur extension géographique, ce qui entraîne non pas *« une juxtaposition de marchés nationaux communiquant plus ou moins bien entre eux, mais comme un marché global. Les mécanismes économiques et techniques de la mondialisation des transactions et la « « financiarisation » » accrue des économies interdépendantes ont exercé une influence décisive sur la structure et le fonctionnement du marché de l'art. Les œuvres et les objets d'art estimés à plus de 100.000 dollars constituent une masse flottante à la recherche des meilleurs lieux de valorisation*[684] ». Edmond Couchot et Norbert Hillaire abondent dans ce sens lorsqu'ils se demandent, « *quelle est la valeur d'un des Cattelan, représentant le pape frappé par une météorite, achetée 80 000 dollars et revendue quelques temps après, grâce à une très médiatique manipulation, 886 000dollars*[685] ». La question de la conception que se fait le marché de l'art sur la valeur des œuvres et sur celle des artistes mérite donc d'être posée. Elle permet de comprendre que les rapports de force ont changé. L'expertise du critique n'est plus la seule condition à la valorisation de la cote d'un artiste. Comme l'explique l'artiste sénégalais Soly Cissé, « *les artistes sont depuis un moment soumis aux diktats des « méga collectionneurs*[686] » ». Les maisons de ventes ont aujourd'hui une place incontestée dans la valorisation des œuvres ce qui laisse peu de place aux artistes émergents qui, de plus en plus, se retrouvent dans un schéma commercial qu'ils ne maîtrisent guère. Les galeristes tentent de résister à ce phénomène car ce sont eux qui prennent le risque de parier sur un artiste. Il ne serait donc pas superflu, compte tenu des nouvelles manières de considérer la valeur d'un artiste, de penser la fonction d'artiste elle-même comme étant un plan de carrière dans la mesure où ce ne sont plus seules les qualités esthétiques et la réflexion critique qui interviennent dans la reconnaissance d'un artiste sur le marché mais de nombreux autres paramètres, sont envisageables comme la situation géographique (il est plus facile de rencontrer des professionnels si l'on est dans un pays à fort passage), les galeristes avec lesquels l'artiste travaille, le médium qu'il privilégie, le lien entre son travail et l'actualité politique, etc. Ainsi, lorsque l'artiste réside dans un contexte non favorable à son éclosion, la question se pose différemment.

Question débattue quasi obligatoirement, lors des « Rencontres et Echanges » qui concernent l'art d'Afrique Tanella Boni (Africultures numéro 30), lors de la biennale de Dakar en 2000, se la pose en termes explicites: « *quel marché et pour quel public ?*[687] ». L'écrivaine ivoirienne se demande si la véritable plus-value de la biennale ne se trouve pas dans un lieu un peu plus improbable que les lieux d'exposition, à savoir l'hôtel où résident artistes et *curators,* où les rencontres donnent lieu à des occasions de nouer des relations,

[683] Entretien réalisé en 2012 avec l'artiste.

[684] MOULIN, R., Op.cit.

[685] COUCHOT, E., HILLAIRE, N., *L'art numérique. Comment la technologie vient au monde de l'art*, Flammarion, 2009, p 182.

[686] Entretien accordé par l'artiste en octobre 2012.

[687] BONI, T., Op.cit., p 101.

d'échanges de cartes de visite, d'organiser des rencontres entre journalistes et artistes. En 1996, lors de la seconde édition de la biennale de Dakar, l'un des thèmes abordés lors des « Rencontres et Echanges » fut le suivant : *« Le marché international de l'art : conditions d'accès, quelles opportunités pour les artistes africains ?»*. A cette occasion, William Karg, directeur de la Galerie d'Art Africain contemporain de New York exposa son point de vue touchant la présence actuelle des artistes africains sur la scène internationale. Cette question récurrente, lors des manifestations artistiques en Afrique, prouve bien qu'il y a une volonté pour les artistes et pour les *curators* de faire exister un véritable marché pour les artistes du continent ; qu'il soit local pour certains ou international pour d'autres. Quelles sont la situation et la place de l'Afrique aujourd'hui sur cette scène globalisée ? Il faut d'emblée remarquer que la problématique des centres et des périphéries ainsi que celle des artistes africains qui se retrouvent en situation « diasporique », sont des indices de la volonté de ces derniers d'accéder à ce marché international. Lorsqu'il fut interrogé sur sa place (en tant qu'artiste africain) au sein de cette scène artistique qui se globalise, l'artiste Ndary Lô nous répond : « *Dans la vie l'intérêt c'est de s'exposer d'abord, se poser et s'imposer ensuite*[688] ». Cette réponse éclairée nous montre le chemin que les artistes africains ont encore à parcourir pour accéder à ce marché.

La question de l'accession au marché pour les artistes africains pose beaucoup de conditions et surtout révèle de nombreux obstacles, en relation avec les filières de diffusion et les stratégies. Ainsi, William Karg, lors de la biennale de Dakar 1996, nous donne son point de vue, sur sa manière d'entrevoir l'avenir de l'art contemporain du continent africain. Le galeriste New-yorkais considère qu'aux Etats-Unis, par exemple, du fait que ce pays n'entretienne pas les mêmes liens coloniaux que l'Europe (France, Grande Bretagne), vis-à-vis des pays africains l'intérêt pour l'art contemporain d'Afrique est peu développé, même au niveau de la communauté africaine américaine qui préfère soutenir des artistes d'origine africaine américaine. Il précise d'ailleurs : « *dans ma galerie de New York, j'ai vendu en une année, plus d'œuvres d'art africain contemporain à des amateurs européens qu'à des amateurs américains*[689] ». Karg considère qu'encore peu connu aux Etats-Unis, l'art contemporain africain a de beaux jours devant lui, dans la mesure où il commence à avoir un certains succès commercial. Bien que ses acheteurs préfèrent les artistes « confirmés », Karg habitue graduellement ses acheteurs, lors de ses expositions, à voir de nouveaux artistes dans l'optique de les faire connaître. La question est donc de savoir si, seize ans après cette intervention, les choses ont véritablement changé d'un point de vue plus macro. L'ouvrage d'Hortense Volle La promotion de l'art africain contemporain et les N.T.I.C permet de comprendre que le premier obstacle, pour les artistes en Afrique, reste le manque d'infrastructures. Les artistes se replient souvent vers des galeristes et évènements à l'étranger. Les collectionneurs africains commencent à exister et à favoriser la constitution de marchés locaux, comme l'explique Simon Njami. Cependant, le travail à faire reste de taille.

1.2.1 L'Afrique dans le marché globalisé

Si l'on se réfère aux rapports d'Artprice 2011, la situation de l'Afrique reste marginale. Si l'on se réfère aux « produits de ventes publiques de Fine Art en 2011 », le constat est que l'Afrique n'y est pratiquement pas représentée y compris l'Afrique du Sud que l'on considère, sur le continent comme étant le véritable moteur en matière d'art

[688] Entretien avec Ndary Lô, Op.cit., 2008

[689] KARG, W., « L'art africain contemporain sur le marché international de l'art : quel degré d'optimisme nous autorise-t-il? », pp 83 -89.

contemporain. Ce constat étant le résultat de 4500 maisons de vente, la tendance semble peu favorable à l'Afrique.

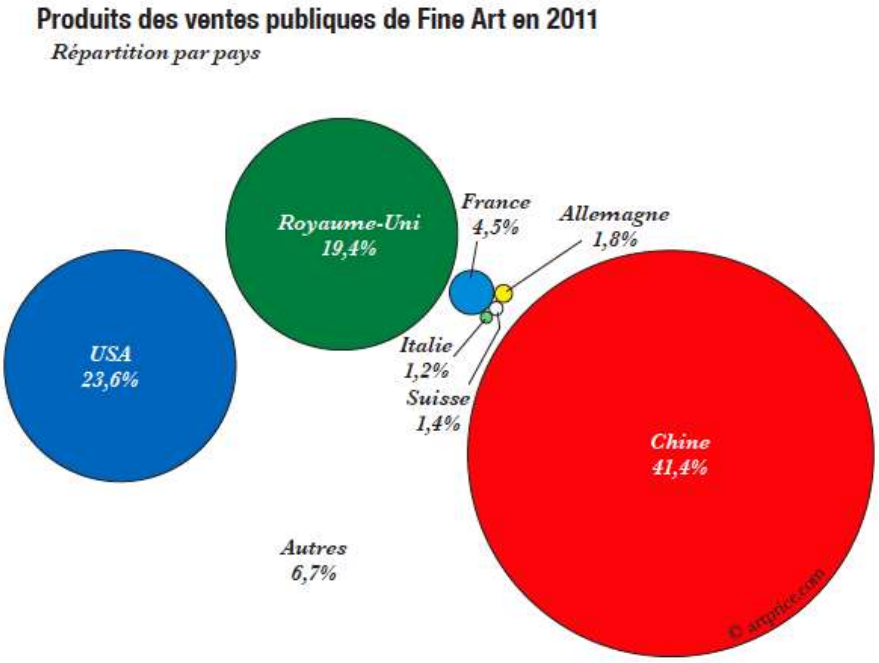


Figure 2: Rapport Artprice - Tendances du marché de l'art 2011. p 4.

Il ne faut cependant pas être pessimiste, car des indicateurs divers nous laissent imaginer un marché futur qui fera une place plus grande aux artistes africains…, mais lesquels ?

« Africa Remix », exposition itinérante majeure dans l'histoire contemporaine de l'art africain a été imaginée sous le commissariat général de Simon Njami. Cette grande manifestation eut lieu au Centre Pompidou, entre le 25 mai et le 8 août 2005. Le projet est le fruit d'une idée de David Elliott, spécialiste de l'art sud africain et directeur du *Mori Art Museum* de Tokyo, Simon Njami expert de l'art africain contemporain, cofondateur de « la Revue Noire » et Jean-Hubert Martin, à l'époque directeur du *Museum Kunst Palast* de Düsseldorf. Cette manifestation se tint d'abord au *Museum Kunst Palast* à Düsseldorf, puis à la *Hayward Gallery* à Londres, au Centre Pompidou à Paris, au *Moderna Museet* à Stockholm, au *Mori Art Museum* de Tokyo et à la *Johannesburg Art Gallery*. Concernant l'organisation de l'exposition, chaque pays avait son commissaire d'exposition et il s'agissait en l'occurrence de Simon Njami pour la France. Son équipe était constituée de Marie Laure Bernadac, conservatrice chargée de l'art contemporain au musée du Louvre, Jean-Hubert Martin et David Elliott. Quatre-vingt sept artistes plasticiens furent invités à présenter deux-cents œuvres. Toutes les Afriques furent représentées, du Nord au Sud, de l'Est à l'Ouest, les supports aussi, sculpture, peinture, installations, design, etc. Trois grands thèmes furent développés : « *Identité et histoire* », « *Ville et Terre* », « *Corps et Esprit* ». Comme un contre-pied à la perception d'une Afrique traditionnelle, « Africa Remix », présentait des artistes et un continent modernes. Les critiques furent nombreuses et variées mais l'aspect esthétique qui nous intéresse, moins pour ce cas présent, n'a en aucune manière empêché un des objectifs majeurs de toute exposition d'art : participer à la promotion et à la diffusion du travail des

artistes exposés. Dans le cas d' « Africa Remix », la mission fut remplie pour bon nombre d'entre eux. A l'exemple de l'artiste sénégalais Mouhamadou Ndoye dit Douts, « Africa Remix », bien que n'étant pas sa première exposition, fut un magnifique tremplin dans sa carrière. Il affirme à ce propos que c'est suite à « Africa Remix » qu'il sera sélectionné pour la biennale de la Havane. Puis des contacts s'établissent, des projets voient le jour et Douts commence à être connu sur le plan international. Ainsi, « Africa Remix » confirme l'idée selon laquelle l'Afrique est un continent qui n'est pas figé et qui dans le domaine de l'art contemporain devient de plus en plus actif. Les artistes touchent dorénavant à toutes les techniques et tentent de nouvelles expériences. Cette exposition permet également de voir dans quelle mesure les échanges sont possibles entre artistes africains et publics occidentaux et orientaux. Cet événement donne un aperçu de ce qui se fait de mieux au sein du continent africain, il est en quelque sorte la manifestation publique de la maturité, en opposition à l'Afrique dite « primitive » que l'on présentait de manière presque systématique.

Cette exposition permit d'augmenter la notoriété de bon nombre d'artistes. Le rapport 2011 d'Artprice « Le marché de l'art contemporain 2010/2011. Rapport annuel » indique : « *Certes, les œuvres des artistes présentés faisaient déjà partie du circuit de l'art contemporain. Il n'empêche que leur présence dans cette grande exposition a donné une véritable impulsion au marché de quelques-uns, repérés par de nouvelles galeries et bientôt sollicités pour leurs premières ventes aux enchères. C'est le cas notamment de Mohamed El Baz, Hicham Benohoud et Zoulikha Bouabdellah*[690] ». Le rapport donne par la suite sous forme de tableau, les dernières enchères de Mohamed El Baz, artiste d'origine marocaine.

Top 5 Adjudications - Mohamed EL BAZ (1967)

Rang	Œuvre Vente	Adjudication
1	Double Like (2011) 19/04/2011 (Christie's DUBAI)	22 345 €
2	The Conference of the Birds (2010) 16/12/2010 (Sotheby's DOHA)	17 261 €
3	La règle du jeu 29/03/2008 (CMOOA CASABLANCA)	14 435 €
4	« Niquer La Mort » (2009) 27/06/2009 (CMOOA CASABLANCA)	8 105 €
5	bricoler l'incurable - détail, le sang des bêtes, michael (1994) 18/10/2010 (Cornette de Saint Cyr PARIS)	5 447 €

© artprice

Figure 3 source : Le marché de l'art contemporain 2010/2011. Rapport annuel. Artprice, p 46

La cote de l'artiste Mohamed El Baz est encourageante, mais chose étrange, l'artiste est considéré par Artprice comme étant un artiste « arabe » et non africain. La chose a-t-elle de l'importance ? Cette classification est-elle faite de manière pragmatique ? La question mérite d'être posée. Si en outre on tente de comparer la cote de Mohamed El Baz aux ventes d'artistes encore vivants à New York, la différence est quelque peu troublante. Mounir Fatmi, autre artiste prometteur ayant exposé à la biennale de Dakar, mais aussi à « Africa Remix », fait partie selon Artprice des artistes « arabes » que l'on peut aujourd'hui considérer comme étant des valeurs sures. Pour Artprice, « *il doit cette réussite à une œuvre ouverte qui fait débat à la croisée des cultures occidentale et orientale, et qui a déjà été montrée au Migros Museum für Gegenwartskunst (Zürich), au Museum Kunst Palast (Düsseldorf), au Centre*

[690] Le marché de l'art contemporain 2010/2011. Rapport annuel. Artprice, 2012, p 46.

Georges Pompidou (Paris), au Moderna Museet (Stockholm) et au Mori Art Museum (Tokyo) [691]». Il semblerait que le passage de l'artiste en Afrique à la biennale de Dakar et à Johannesburg n'ait eu aucune incidence sur la valeur de sa cote. On peut le comprendre lorsque l'on regarde de plus près le tableau des dix premières places de marché en 2010/2011 toujours selon Artprice.

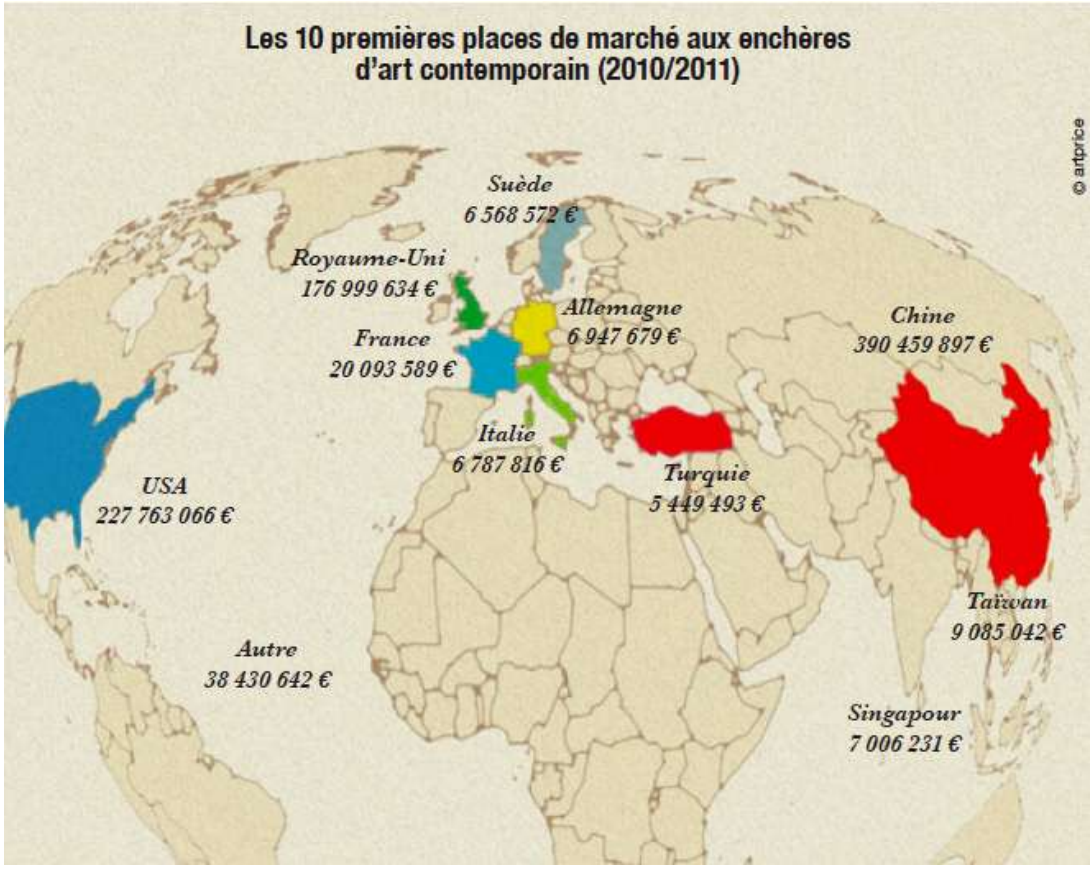


Figure 4 source : Le marché de l'art contemporain 2010/2011. Rapport annuel. Artprice, p 21

Pendant ce temps, les maisons asiatiques depuis quelques années vivent un véritable avènement. Elles ont, depuis peu, ravi la place aux maisons américaines : *China Guardian*, *Poly international Auction*, *Borobudur Auction*, etc. Pékin, Singapour, Shanghai sont devenues les nouvelles places fortes de marché et vendent en priorité des pièces asiatiques. A titre indicatif, il suffit de voir la différence entre le top cinq des meilleures maisons de vente aux Etats-Unis et en Chine, pour comprendre la place de ce nouveau « centre » qu'est l'Asie pour le marché de l'art contemporain.

[691] Le marché de l'art contemporain 2010/2011. Op.cit., p 44.

Top 5 Maisons de ventes - Ventes d'art contemporain à Pekin (2010/2011)

Rang	Maison de vente	Produits des Ventes	Adjudication Max
1	Poly International Auction Co.,Ltd.	88 222 305 €	4 783 500 €
2	China Guardian Auctions Co., Ltd.	44 161 874 €	7 781 600 €
3	Beijing Hanhai Art Auction Co.Ltd.	17 935 702 €	3 143 950 €
4	Beijing Council International Auctions	15 958 272 €	1 401 250 €
5	Beijing CNTC International Aution Co. Ltd.	10 245 522 €	2 510 200 €

© artprice

Figure 5 : source : Le marché de l'art contemporain 2010/2011. Rapport annuel. Artprice, p 25.

Top 5 Maisons de ventes
Ventes d'art contemporain à New York (2010/2011)

Rang	Maison de vente	Produits des Ventes	Adjudication Max
1	Sotheby's	88 523 332 €	10 804 500 €
2	Christie's	76 148 603 €	10 441 500 €
3	Phillips de Pury & Company	57 000 351 €	4 277 400 €
4	Bonhams	571 137 €	27 944 €
5	William Doyle	409 527 €	198 082 €

© artprice

Figure 6 : source : Le marché de l'art contemporain 2010/2011. Rapport annuel. Artprice, p 22.

La tendance se resserre donc et il faut présager un basculement beaucoup plus rapide que ce que l'on attendait.

1.2.2 Place de l'Afrique et de ses artistes sur le marché de l'art

Dans ce tourbillon, on pourrait se demander où se situent les africains. Si des artistes d'origine africaine font partie du Top 500 des artistes contemporains, c'est-à-dire, de ce qui ont mieux vendu, il faut croire que la tendance (contrairement à l'art « arabe » qui selon Artprice est une valeur sure) reste quelque peu aléatoire, même si certains artistes sortent du lot. S'il faut croire Stéphanie Paraiso, auteure de « Cartes d'identités de l'art contemporain Africain. Existe-t-il un art contemporain africain ? », « *Sotheby's fut la première maison de vente d'envergure à diffuser l'art contemporain africain avec la dispersion le 24 juin 1999 à Londres, de la collection Jean Pigozzi. Encore très confidentielle à l'époque, cette offre n'attirait qu'un petit nombre d'amateurs et une enchère record ne grimpant pas au-delà de 10 000£(…) aujourd'hui, nombreuses sont les maisons qui présentent des ventes autour de l'art contemporain africain : Bonhams et Africa now(…) Gaïa et Afriques…*[692] ». L'art du continent africain arrive malgré tout à percer sur la scène mondiale, même si les estimations ne sont pas comparables à celles du reste du monde; preuve à l'appui la courbe ci dessous :

[692] PARAISO, S., *Cartes d'identités de l'art contemporain Africain. Existe-t-il un art contemporain africain ?* , Ecole nationale supérieure d'architecture, 2010/2011, pp 51-52.

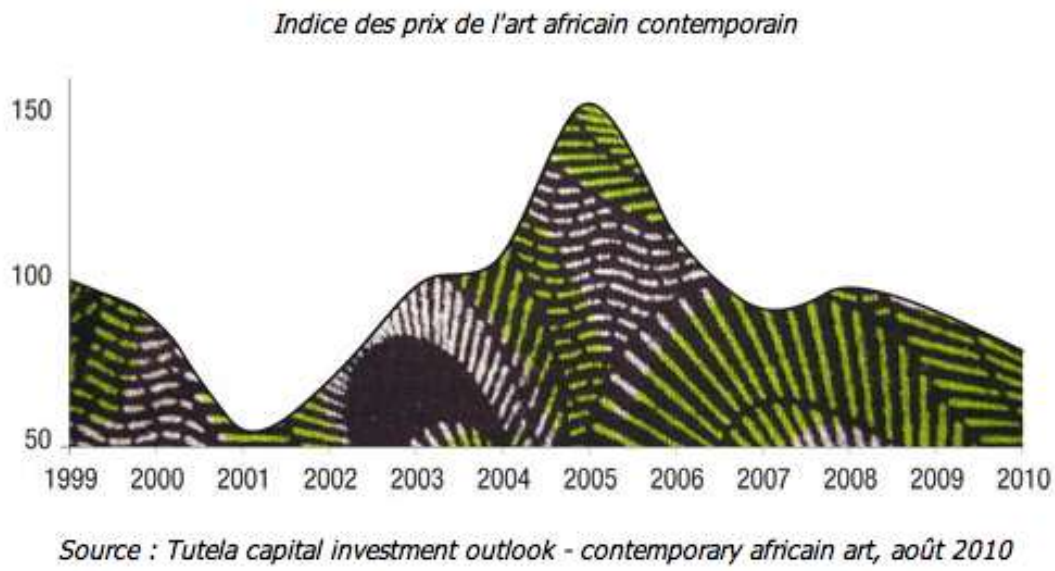


Figure 7 : source Jeune Afrique http://www.jeuneafrique.com/Article/ARTJAJA2601p128-130.xml0/

Nicolas Michel, auteur de l'article « Faites votre marché !» paru dans l'hebdomadaire *Jeune Afrique*, explique très bien cet état de fait. Il cite Fabian Bocart, directeur des recherches quantitatives chez Tutela Capital qui dit : *« « Il est aujourd'hui possible d'investir sans supporter le risque politique (…) et en bénéficiant de la croissance économique africaine… Tout en gardant en tête que tout ne se passe pas dans les salles de vente, et que ce n'est pas parce qu'un artiste se vend à des millions de dollars que l'Histoire retiendra son nom. Pour Jean-Philippe Aka*[693]*, une seule certitude : « « La révolution, c'est en Afrique qu'elle se fera*[694]*. » ».* Dans le même article, Jean-Philippe Aka, affirme : *« « Les Africains doivent se mobiliser. Tout comme les Chinois ont acheté de l'art chinois pour soutenir leurs artistes… » » Nathalie Mangeot poursuit : « « C'est un gros problème pour le marché, et pour les artistes, de n'avoir que des collectionneurs qui vivent en Europe. Il faudrait une vraie reconnaissance institutionnelle nationale*[695]*. » ».* Enfin, Fabian Bocart explique son conseil en disant : *« « Allez-y, c'est le moment ! Le contexte est très bon pour l'investisseur… Les prix sont plus que raisonnables pour des travaux de grande qualité. On peut s'offrir des pièces de maître pour 12 000 euros ! … Nous sommes à l'aube de ce qui va se passer quand les Africains vont se rendre compte de leur richesse. Profitons-en ! Achetons avant qu'ils ne se réveillent !*[696] »» . Cette affirmation augure de bons auspices même si, comme nous l'avons vu, les valeurs en ce qui concerne les côtes des artistes ne sont pas les mêmes. Nous en voulons pour preuve les niveaux des cotes des œuvres présentées, lors de la vente de la maison Bonhams « Africa Now » 2012[697]. Parmi les œuvres proposées, la plus chère est celle de Ben Enwonwu MBE, artiste nigérian décédé en 1994 et ancien élève de Kenneth Murray.

[693] Directeur de la Heart Gallerie à Paris.

[694] Lire l'article sur Jeuneafrique.com : Faites votre marché !

[695] Ibid.

[696] Ibid.

[697] www.bonhams.com/auctions/19513/58580/

Elle est proposée à 60000 - 96000 € et a été créée en 1976.

Revenant au classement Artprice, on peut remarquer que la première entrée d'un artiste d'origine africaine se situe à la quarante-huitième place. Il s'agit de Julie Mehretu, artiste d'origine éthiopienne, née en 1970, diplômée d'un Master of Fine Arts à la Rhode Island School of Design, elle enregistre un produit de ventes à 3 276 481 €, la deuxième sur la liste est l'artiste sud-africaine Marlène Dumas avec un produit des ventes à 1 973 749 €. Viennent ensuite les sud-africains William Kentridge et Dylan Lewis en 96e et 102e place, puis la kenyane Wangechi Mutu à la 210e place, enfin le photographe égyptien Youssef Nabil arrive à la 96e place. Pas de trace des artistes africains d'origine francophone contrairement à l'année précédente où le congolais Chéri Samba (qui entre autres a participé aux « Magiciens

Artiste	Pays de Naissance	Produit des ventes	Lots vendus	Adjudication maximale
1- BAS QUIAT Jean-Michel (1960-1988)	USA	54 709 532 €	62	5 359 680 €
2- ZENG Fanzhi (1964)	CN	39 246 785 €	63	3 762 500 €
3- KOONS Jeff (1955)	USA	30 189 587 €	68	10 804 500 €
4- ZHANG Xiaogang (1958)	CN	30 062 860 €	61	6 337 800 €
5- CHEN Yifei (1946-2005)	CN	28 353 024 €	49	7 781 600 €
48- MEHRETU Julie (1970)	ET	3 276 481 €	10	1 433 000
78- DUMAS Marlene (1953)	SUD	1 973 749 €	48	1 068 180 €
96- KENTRIDGE William (1955)	SUD	1 435 707 €	56	348 400 €
102- LEWIS Dylan (1964)	SUD	1 331 080 €	78	90 992 €
210- MUTU Wangechi (1972)	KE	468 083 €	12	118 456 €
426- NABIL Youssef (1972)	EG	182 732 €	8	52 806 €

de la terre », à « Africa Remix ») occupait la 308e place.

Figure 8: source Le marché de l'art contemporain 2010/2011 Artprice pp 62-71

Comme le disait Simon Njami dans son texte introductif du catalogue « Africa Remix », « *La création africaine souffre d'aphonie (…) L'artiste africain se tait… Il voyage à travers le monde et présente à un public chaque jour plus différent les fruits de sa quête*[698] ». La tâche est rude et les soutiens peu nombreux, les malentendus persistent, certains *curators* continuent de rechercher l'Afrique authentique, mais les artistes semblent avancer et prendre le chemin qui leur convient. Accompagnés de la nouvelle génération de *curators*, ceux sortis

[698] NJAMI, S., « Chaos et métamorphoses », Catalogue Africa Remix, 2005, pp 18-19.

de leur confort et de leurs certitudes, tournés vers le monde, ils œuvrent sans relâche à une meilleure lecture de l'art contemporain d'Afrique et prétendent à une plus grande visibilité même avec peu de moyens.

1.2.3 L'art africain contemporain dans les maisons de vente

Interrogé sur la place des artistes du continent africain sur le marché de l'art, Pierre Jaccaud, directeur artistique de la Fondation Blachère pense que : « *Le marché mondial est un système clos sur lui-même qui absorbe de temps en temps de nouveaux artistes. A ma connaissance, très peu d'artistes issus de l'Afrique en font partie. Par contre de plus en plus d'artistes du continent Africain ou de la diaspora sont présents en Europe dans diverses manifestations, expositions, mais l'on ne peut pas parler de marché au sens stricto sensu, il s'agit souvent d'un marché à destination du « grand public*[699] » ». Il est en effet vrai que si les artistes africains participent à de plus en plus de manifestations, cela n'implique pas forcément leur présence sur le marché.

Certaines maisons de vente depuis quelques années organisent la commercialisation d'oeuvres d'art contemporain africain. Elles restent peu nombreuses. A titre d'exemple, nous pouvons citer la maison de vente d'art non-occidentaux Gaïa, qui consacre chaque année, deux ventes aux artistes africains. Sotheby's fut la première en 1999, date à laquelle elle organisa une dispersion d'une partie de la collection de Jean Pigozzi. Les maisons Philips de Pury & Company mais aussi Bonhams ont depuis organisé des ventes d'art contemporain africain.

Depuis peu, une maison de vente existe au Nigeria. *Art House* fondée en 2007 est spécialisée dans l'art contemporain africain, de l'Ouest du continent. Peu à peu, l'art contemporain africain pénètre les grandes maisons de vente, même si, hormis quelques artistes, les prix cotations restent modestes (voir annexes), elles laissent espérer un nivellement certain dans les années à venir.

1.2.4 L'art contemporain africain dans les biennales

1.2.4.1 La biennale de Venise

Bien que les artistes africains soient présents depuis longtemps dans les biennales occidentales, l'année 2007 a marqué un tournant dans la diffusion de l'art contemporain africain. Le photographe malien Malick Sidibé reçoit, cette année là, le *Lion d'or* pour l'ensemble de sa carrière. Cette cinquante deuxième biennale de Venise est aussi l'occasion de présenter un pavillon « Afrique » avec la présence de la collection de l'homme d'affaires congolais Sindika Dokolo avec comme directeurs artistique (pour sa collection) Fernando Alvim et Simon Njami. L'exposition *Check List* présentée durant la biennale regroupe des artistes africains (de la diaspora surtout) mais également non africains comme Basquiat, Andy Warhol et Miquel Barcelo par exemple. D'après les propos de Jessica Oublié, « *Le temps est venu que l'Afrique artistique règle ses comptes avec un monde de l'art super globalisé, super subventionné et institutionnalisé au sein de laquelle elle n'a toujours pas eu faveur honorable. Et c'est par cette vision de l'art que la collection s'introduit à la Biennale de Venise*[700] ». Les artistes présents durant la biennale de Venise, sont pour la plupart, très bien connus dans le monde et ont également déjà participé à des foires internationales. La

[699] Entretien accordé par Pierre Jaccaud, avril 2011.

[700] OUBLIE, J., « L'Afrique des arts se présente à Venise. Compte à rebours avant la Check list », Africultures30 mai 2007 http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=5949

collection comporte des valeurs sûres comme Marlène Dumas, Yinka Shonibare, Mounir Fatmi, la germano-kenyane Ingrid Mwangi, etc. Bien que les choix aient été critiqués, car les polémiques sur le fait de regrouper des artistes africains sont incessantes, il n'en demeure pas moins que le fait d'exposer dans un lieu de passage et de convergence de la taille de la biennale de Venise, des oeuvres d'artistes africains permet de diffuser en direction des professionnels et aux amateurs avertis une autre vision de l'art contemporain africain. Interviewé pour le compte du magazine Jeune Afrique par Stéphane Bosco, Simon Njami, parlant de l'exposition qui a représenté l'Afrique à travers « Check List Luanda Pop », voit dans ce pavillon « Afrique » une manière singulière de présenter l'art du continent africain. Pour lui, il y a une unité africaine de par son positionnement dans le monde. « *L'Afrique s'est forgée dans le postcolonialisme. Tous les pays africains on peu ou prou cela en commun*[701] ». Interrogé sur l'idée de la pertinence d'un pavillon consacré à une Afrique si éclectique, Njami affirme : « *L'idée d'un pavillon africain permet la confrontation des dynamiques internationales habituelles qui ont fini par inclure régulièrement des artistes africains. Là, il s'agit de poser un regard endogène sur les interactions, les échanges et la diaspora entre le continent, de faire le point sur ce qui se passe d'intéressant dans la création africaine*[702] ».

Il faut dire que les collections qui sont présentées dans ce type de « méga évènement » sont souvent issues de collectionneurs d'origine occidentale. Voir des œuvres présentées par des africains donnait ainsi une autre vision de leur art, dans la mesure où Njami et Alvim militent pour une non ghettoïsation de l'art contemporain africain. Les artistes présentés sont généralement partie intégrante de cette Afrique déterritorialisée pour qui l'importance du lieu a un rapport avec le travail et les dynamiques qui peuvent le motiver.

1.2.4.2 La Documenta XI de Kassel

La *Documenta* de Kassel est un des évènements majeurs, en matière d'art contemporain dans le monde. A ce titre, elle réunit tous les artistes et galeristes les plus prestigieux, mais aussi les nombreux professionnels du domaine. Inaugurée en 1955, la *Documenta* avait alors pour but de montrer au public allemand l'art moderne international. Depuis cette date, neuf éditions de la *Documenta* eurent lieu, à raison d'une tous les cinq ans et s'orientèrent progressivement vers une exposition des dynamiques contemporaines.

En 2002, une innovation majeure fit irruption dans son organisation et rendit l'événement « transnational ». L'édition de cette année là fut conduite sous le commissariat général du *curator* américain d'origine nigériane, Okwui Enwezor. Comme nous l'explique Nathalie Coté[703], la *Documenta* fut préparée pendant quatre années durant lesquelles, les organisateurs sillonnèrent le monde afin de la préparer. Ils se retrouvèrent à Vienne, à Sainte-Lucie, à New Dehli et dans quatre villes africaines (Freetown, Johannesburg, Kinshasa et Lagos), la cinquième plateforme étant Kassel. L'édition XI de la *Documenta* s'ouvrit, selon Okwui Enwezor dans un climat particulier. Il confiait à Tim Griffin que cette édition s'exprimait au sein d'une période inédite. « *Elle ne peut qu'être une nouvelle période, quel qu'en soit le commissaire, à cause de toutes ces transformations qui ont affecté le monde : l'instabilité de l'état-nation, la fragmentation des modèles identitaires hérités de la Seconde Guerre mondiale. Pour ce qui est de la spécificité européenne de la Documenta, et que nous apprécions les prémices de la mondialisation ou pas, nous avons été forcés de tenir compte*

[701] BOSCO, S., « L'Afrique hisse pavillon à Venise », Magazine *jeune Afrique* numéro 2430, Aout 2007, http://www.jeuneafrique.com/Article/LIN05087lafriesinev0/

[702] Ibid.

[703] COTE, N., « Documenta 11_Plate-forme 5 exposition », *Revue Inter : art actuel*, numéro 83, hiver 2002-2003, p 70.

des nouvelles interprétations des conditions culturelles dans lesquelles se tient le discours artistique[704] ».

L'époque devait donc engendrer une nouvelle lecture de la part des arts, des artistes et des professionnels du monde qui a changé et dont les dynamiques socioculturelles, les références, les perceptions ne sont plus les mêmes. La structure en « plates-formes » imaginée par les concepteurs de la *Documenta XI* l'ont à cet effet été selon Enwezor pour, « *briser le carcan mondialiste*[705] ». Pour Okwui Enwezor, la Documenta XI est à lire àdeux niveaux : « *le micro-domaine, avec des engagements intensifs de participants à New Delhi, Vienne, Berlin, Sainte-Lucie et Lagos. Il est confronté aux limites épistémologiques à l'intérieur desquelles l'art contemporain s'est constitué au cours de la seconde partie du XX*[e] *siècle… Puis la macro-dimension, l'exposition, qui utilise les quatre premières plate-formes comme outils de diagnostic*[706] » ; elle permet d'introduire le processus de créolisation qui, selon lui, est aujourd'hui commun à tous les peuples du monde. Faisant référence à la conception de la créolisation que s'en fait Edouard Glissant, Okwui Enwezor explique que l'auteur propose « *un paradigme de réécriture permanente des modèles identitaires et des structures institutionnelles par le contact et à travers des relations éthiques qui découlent de la pratique artistique, et ainsi de suite* ». Parmi les artistes d'origine africaine, des créateurs aux sensibilités diverses furent présentés : Georges Adeagbo, Fréderic Bruly Bouabré, William Kentridge, Bodys Isek Kingelez, Ouattara Watts, Muyiwa Osifuye, Pascale Marthine Tayou, etc. Pour Nathalie Côté, la lecture « postcoloniale », « rhizomique » de l'époque artistique vue par Okwui Enwezor implique un repositionnement de la notion d'expérience introduite par Walter Benjamin. Elle affirme : « *Si Walter BENJAMIN annonçait la possible « « atrophie de l'expé- rience » » que menaçait la reproduction de l'œuvre d'art, désormais ce ne sont pas tant les œuvres d'art mais nos propres expériences du monde qui se trouvent médiatisées. En outre, toutes ces productions ainsi rassemblées dans une coha- bitation qui dépasse les concepts de métissage et de mondialisation peuvent stimuler le regard critique, davantage que célébrer la généralisa- tion de l'expérience médiate*[707] ». L'ouverture de l'Afrique au monde se fait progressivement du point de vue de l'art et constitue la preuve d'une compréhension du monde qui se modifie, pour intégrer des discours artistiques jusque-là peu entendus pour ne pas dire peu écoutés. L'époque change et peut-être autorisera t-elle les artistes des pays du Sud à devenir plus libres dans l'exploitation de leur travail, dans leur recherche esthétique et dans leur évolution au cours de leur carrière. Les théories postcoloniales participent fortement à de nouvelles manières de comprendre le monde et de le transcrire tel qu'il est dans sa contemporanéité.

1.2.5 L'art contemporain africain dans les foires

La présence d'artistes du continent africain dans les évènements internationaux est de plus en plus importante depuis quelques années maintenant. Certains artistes sont devenus conscients de leur valeur, veulent y être présents. A titre d'exemple, Soly Cissé, parlant de sa participation à la foire « Art Elysée », pense que les artistes, pour connaître les réalités du marché doivent se déplacer et voir ce qui se passe dans ce type d'évènements. Les foires

[704] GRIFFIN, T., « Une structure de plates-formes », Interview d'Okwui Enwezor, *Artpress* Magazine, numéro 280, 2002, p-p 25-32.
[705] Ibid.
[706] Ibid.
[707]

seraient selon lui, des « *catalyseurs du marché*[708] ». Les galeristes et les artistes qu'ils représentent reflètent la dynamique du monde de l'art. Il est difficile d'être loin des évènements qui ponctuent la vie de l'art, d'un point de vue global, et d'en comprendre les mécanismes et les besoins. De cette réflexion ressort la question de la place et de l'importance du lieu. Etre présent à ce type d'événement permet de comprendre les dynamiques qui régissent le monde de l'art à un temps « T » mais aussi de saisir les tendances et peut-être même l'avant-garde.

En 2010, la grande foire internationale *Artparis+ Guests* reçut des artistes africains du continent au Grand Palais. La foire accueillit sept plateformes et cent six exposants. Parmi les sept plateformes, une consacrée à l'Afrique où des artistes comme le congolais Chéri Samba ou le béninois Romuald Hazoumé furent présents. Cette plateforme fut conçue par André Magnin et représenta des artistes de la collection de Gervanne et Matthias Leridon. Pour André Magnin, la difficulté est qu'il n'existe pas vraiment de marché en Afrique. Il affirme : « « *Il n'y avait pas de musée, ni de collection en Afrique Noire. Ca n'existait pas, sauf en Afrique du Sud. Depuis, un peu plus au Nigeria, au Sénégal, en Côte d'Ivoire, mais il n'y a pas de marché de l'art en Afrique, ça n'existe pas*[709] » ». Dans ce même article de Siegfried Forster, les artistes Chéri Samba et Billie Zangewa affrirment qu'ils travaillent avec des collectionneurs de leurs pays d'origine mais aussi africains. Chéri Samba affirme ainsi : « « *Chez moi en Afrique, dans mon pays, il y a des collectionneurs, mais peut-être ne sont-ils pas considérés en Occident*[710] » ». Par ailleurs, des artistes africains travaillant avec des galeristes « sans connotation » pénètrent également le marché occidental. La réponse de l'artiste Bissau-guinéen Manuel Barreto reflète les mutations engendrées aujourd'hui dans la vision et la perception des œuvres réalisées par des artistes africains contemporains. Manuel Barreto, appelé « Nu » travaille avec deux galeristes ; un à Porto et un à Montpellier. A la question de savoir si ces galeristes sont plutôt orientés « Art contemporain africain » il répond : « *Forcément, lorsque les galeristes s'intéressent à des artistes africains c'est que bien souvent qu'il y a un intérêt culturel tourné vers l'Afrique. Surtout lorsque le travail de l'artiste est orienté d'un point de vue culturel. Celle de Porto est moins orientée « Afrique » mais elle expose des artistes africains lusophones*[711] ».

1.2.5.1 Art Basel

La foire de Bâle est comme le dit Axelle Corty, « *une foire repère*[712] ». La foire donne selon l'auteur, « *la tonalité générale de la création contemporaine et de son marché*[713] ». Les plus prestigieuses galeries y présentent leurs meilleurs artistes et donnent rendez-vous à cinquante voire soixante mille visiteurs par édition ; en sachant que chaque édition ne dure qu'une semaine. La présence d'artistes africains à la Foire de Bâle est faible, mais certains artistes sont très bien représentés. Il reste cependant un regard que l'écrivain et *curator* Simon Njami qualifie d'exogène par rapport aux œuvres ou aux artistes originaires du continent africain ; surtout ceux ne venant pas de l'Afrique du Sud ou du Maghreb. A titre d'exemple, il est possible de lire, concernant la présence de l'artiste camerounais Barthélemy Toguo, un article paru dans les colonnes du magazine « Le Point » en juin 2010, intitulé « Les fantasmes

[708] Entretien accordé par Soly Cissé en octobre 2012.

[709] SIEGFRIED, F., « Art comme Afrique », article plublié sur http://www.rfi.fr le 22 mars 2010. http://www.rfi.fr/contenu/20100322-art-comme-afrique

[710] Ibid.

[711] Entretien accordé par l'artiste Manuel Barreto, octobre 2012.

[712] CORTY, A., « Art Basel, baromètre du marché », *Connaissance des arts*, numéro 628, juin 2005, p124.

[713] Ibid.

de Toguo » et qualifiant ses œuvres « d'accessibles ». La phrase introduisant l'article reflète la vision que certains professionnels du domaine se font, peut-être, de l'art africain : « *Mais non la foire de Bâle ne représente pas seulement des œuvres financièrement inaccessibles*[714] ». Sa qualité première serait-elle de rester accessible, dans la folle course aux spéculations qui envahit depuis cette époque, le marché de l'art ? Laurent Wolf se pose la même question à l'occasion d'*Art Basel* 2012. Parlant de la présence de plus en plus forte de galeries et d'artistes d'origine africaine à la Foire de Bâle, Wolf fait le constat que les artistes historiquement représentés sont souvent d'origine sud-africaine et de peau blanche. Il souligne la présence au sein de la galerie *In situ* de l'artiste béninois Meschac Gaba qui selon lui participe depuis longtemps aux évènements les plus prestigieux, en matière d'art contemporain. Il affirme à son propos : *« Le prix d'une de ses coiffes de la Galerie In Situ est paraît-il de 15000 euros. Si elle était d'un artiste européen ou américain ou même blanc d'Afrique du Sud de même réputation, elle vaudrait au moins trois fois plus*[715] ». Pourtant ,les artistes représentés dans les grands évènements mondiaux, les grandes foires et les biennales sont souvent des artistes de talent ayant fait des écoles d'art prestigieuses : la *Rijksacademie* d'Amsterdam, la *Kunstacademie* de Düsseldorf, etc. L'artiste Soly Cissé déplore cet état de fait et se demande quelles sont les raisons qui empêchent la montée de la cote des artistes africains.

1.3 Des dynamiques au Sud ?

En 1996 déjà, lors de la biennale de Dakar, Ruth S. Schaffner, parlant de sa galerie *Watatu* au Kenya, préconisait la mise en place, en Afrique, de galeries qui soient aux normes des galeries occidentales. Une fois installée au Kenya, venant de la Californie, Ruth Schaffner pensa qu'il ne fallait pas que l'art du Kenya soit représenté dans des petites échoppes. Elle affirmait lors de son intervention aux « Rencontres et Echanges » de la biennale ; « *Bien que l'art kenyan était alors très sous-développé, je me suis rendue compte dès le début que pour que le monde international de l'art porte son attention sur ces œuvres, il fallait une galerie tout à fait aux normes internationales, et c'est ce que je me suis appliquée à faire*[716] ». Toujours selon Schaffner, la qualité du travail de certains artistes kenyans rivalise avec celle des artistes occidentaux ; seulement, il n'y a que très peu de structures capables de les accueillir pour les présenter à leur juste valeur. C'est pour cette raison que si l'artiste est de qualité et que son œuvre est présentée dans un bel espace, respectueux des normes occidentales, il est alors parfaitement envisageable de mettre cet artiste en concurrence avec les artistes occidentaux. Schaffner affirme à ce propos : « *Chez Watatu nous nous appliquons à faire la promotion d'artistes que nous croyons être les meilleurs en Afrique de l'Est ; et comme ils sont les meilleurs dans leurs pays ; il s'en suit que sur le marché international de l'art ces artistes sont en concurrence directe avec les plus grands artistes en France, en Amérique et ailleurs*[717] ».

La manière d'exposer les bons artistes serait donc une clé à leur promotion au sein du continent africain. Elle rejoint William Karg qui pense qu'il n'est pas nécessaire pour les artistes africains de se faire représenter - en tous cas dans un premier temps - pour vendre. Il

[714] BENHAMOU-HUET, J., « Les fantasmes de Toguo », Le point, 17 juin 2006

[715] WOLF, L., « L'Afrique, enfin ? », Le Temps – culture, 14 juin 2012.

[716] SCHAFFNER, R., « L'art africain contemporain sur le marché international de l'art : Devrions nous être optimistes? »., pp 93-98.

[717] Ibid.

affirme à cet effet : « *Il n'est pas facile de se faire une place sur le marché international et, en outre, il existe tant d'artistes talentueux pour ce marché que je vous recommande d'épuiser, dans un premier temps, toutes les possibilités locales avant d'essayer de nouer des contacts internationaux*[718] ». Il poursuit en donnant l'exemple du Zimbabwe où les touristes américains achètent plus de sculptures zimbabwéennes que lorsqu'ils sont aux Etats-Unis. Raphael Chikukwa l'avait-il entendu à cette époque ? Lors de la conférence « Rencontres de Bamako » à BOZAR à Bruxelles, Raphael Chikukwa, directeur de la galerie nationale de Harare déploie en tous cas les activités de la galerie, depuis qu'il en est devenu le directeur. Dans sa volonté de promouvoir l'art et les artistes zimbabwéens, il préconise – comme à Harare, l'ouverture d'une boutique à l'aéroport, pour que les touristes qui ne sont pas arrivés à la Galerie nationale puissent, ne serait-ce qu'avoir un aperçu des œuvres produites par les bons artistes de la place. Cela leur rapporte beaucoup d'argent.

Les ventes restent cependant, d'un point de vue global difficiles à réaliser pour les artistes et les galeries, et comme le précise Raphael Chikukwa, il est de plus en plus laborieux d'acquérir les œuvres d'un grand artiste africain, lorsqu'il faut rivaliser avec l'Europe. Pour lui, les grands artistes africains appartiennent aujourd'hui à l'Europe et la question est de savoir comment acquérir maintenant de grandes œuvres au vu des budgets très faibles. Schaffner quant à elle pensait que « T*out marchand d'art qui s'en tient à ces règles rigoureuses en matière d'exposition et d'estimation de la valeur des œuvres d'art devra affronter des frais généraux élevés, des ventes locales au ralenti et une publicité défavorable. Mais celui dont les efforts seront couronnés par le succès servira une cause réelle : aider à placer l'art africain sur un pied d'égalité avec les autres acteurs dans l'arène artistique internationale*[719] ». Elle poursuivit en donnant des recommandations et affirmait que « *c'est un mythe que de croire qu'il faut emmener l'Art africain en occident pour l'y vendre*[720] ». En résumé, les galeristes africains devraient, toujours selon Schaffner, rendre leurs galeries semblables aux galeries occidentales en termes de normes et ne pas brader les œuvres des artistes qu'ils représentent. Ils devraient également encourager une critique d'art venant de l'Afrique faite, par des critiques éclairés et, en dehors des initiatives des occidentaux, intéresser les journalistes à leurs expositions car « *une vision équilibrée de l'Art africain sera toujours obscurcie par les nuages sombres du racisme et de l'impérialisme*[721] ».

Face à la parité Euro/Dollar versus monnaies africaines, il est vrai qu'il est difficile pour les acheteurs africains de faire le poids. Nous en voulons pour preuve l'œuvre du sculpteur Ndary Lô « Muraille verte » qui a été primée à la biennale de Dakar 2008. La tradition veut que la biennale puisse acquérir l'œuvre primée pour une valeur de trois millions et cinq cent mille francs CFA. Il lui a été proposé, par un privé, une somme dix fois supérieure à celle que proposait la biennale en euros, etc.

Cette situation est récurrente et ne permet pas aux institutions africaines de pouvoir constituer des collections. Samuel Sidibé, directeur du Musée National du Mali à Bamako le déplorait, lors d'une conférence sur les « Rencontres de Bamako » à BOZAR. Pour lui, il est important de constituer, aujourd'hui, une vraie collection qui sera le patrimoine historique de demain, car il ne faut surtout pas s'enfermer dans le passé.

Dans le cadre de cette acquisition d'un patrimoine par les institutions publiques, mais aussi par les collectionneurs privés, Simon Njami salue les initiatives de plus en plus nombreuses réalisées en faveur de la constitution de places de marché pour l'art contemporain

[718] KARG, W., Op.cit., p 87.

[719] SCHAFFNER, R., Op.cit., p 96.

[720] SCHAFFNER, R., Op.cit., p 97.

[721] Ibid.

africain. Dans son texte « L'œuf et la poule[722] », Simon Njami explique :

> « *Il y a quatre ans, Johannesburg montrait l'exemple en inaugurant la première foire d'art contemporain sur le sol africain. Quelques semaines après sa quatrième édition (début octobre 2011) s'ouvrait au Maroc la deuxième édition de la Marrakech Art Fair. On aurait pu croire à une mode qui envahirait soudain le continent. C'est bien au contraire une volonté d'émancipation et de maîtrise de son destin qui est œuvre, à Marrakech comme à Johannesburg. Il s'agit de s'affranchir ne serait-ce que d'une manière symbolique, de l'hégémonie de Paris, Londres, New York, et surtout Basel ou de jouer à parts égales comme le font la Chine et désormais l'Inde avec leurs rendez vous marchands des « auctions » et des foires internationalement incontournables. Il s'agit de se doter d'outils d'évaluation endogènes tout en restant exogènes car ces foires accueillent de nombreuses galeries internationales* ».

Ces initiatives, Simon Njami les trouve de bon augure. Elles permettent selon lui d'éduquer les potentiels collectionneurs, d'intéresser les journalistes et plus largement, les populations. Il pense qu'il faudrait pouvoir arriver à « *penser à nouveau modèle économique qui permette l'avènement du fait culturel. Et ne cherchons plus à savoir ce qui doit arriver avant, de l'œuf ou de la poule, de la culture ou de son financement. Ils sont en réalité indissociables* [723]». A ce propos, l'initiative « Art at work » en collaboration avec l'Union Européenne est une expérimentation alternative selon Simon Njami, permettant de proposer des modes de monstration alternatifs du modèle occidental sur le continent africain. Une structure a alors été construite par l'architecte ghanéen David Adjaye et permet de faire circuler les œuvres d'artistes issus de l'exposition de Simon Njami « A usefull Dream », une exposition d'œuvres photographiques existant depuis l'indépendance des Etats africains et une exposition proposée par un centre d'art contemporain local. La première édition a été lancée à Tripoli puis à Ouagadougou, à Addis Abeba, au Caire, à Harare, à Bujumbura et à Kampala en septembre 2012. Parlant de ce projet, Simon Njami[724] nous explique que le pavillon de David Adjaé a été conçu pour être mis en place n'importe où. Ce projet itinérant devait s'adapter au pays dans lequel les œuvres étaient exposées. Comme il le dit, exposer au Caire est différent d'exposer à Harare. L'exposition est une initiative ayant bénéficié du soutien de l'Union européenne pouvant permettre de faire voir, l'art de l'Afrique, à un public qui ne serait pas forcement entré dans un musée.

En conclusion, on constate que même si les artistes d'origine africaine peinent à se faire voir sur le marché globalisé de l'art, les initiatives tendent à permettre des alternatives qui, au fil des ans, finiront par payer ; car il faut bien être conscient que le marché de l'art est avant tout un marché. A ce propos, Edmond Couchot et Norbert Hillaire estiment que la valeur d'une œuvre d'art a aujourd'hui des expressions qui sont liées à des phénomènes non esthétiques. Ils affirment ainsi que « *ce que les clients les plus fortunés achètent, comme maintenant les banques, qui se soucient peu de création artistique, c'est une image spectaculaire – car tout achat retentit fortement à travers les médias- qui révèle la puissance*

---

[722] NJAMI, S., « L'œuf et la poule », Revue Noire, novembre 2011, http://www.revuenoire.com/index.php?option=com_content&view=article&id=3588%3Aloeuf-et-la-poule&catid=5%3Aeditos&Itemid=14&lang=fr

[723] Ibid.

[724] Propos recueillis lors de la conférence « Débat sur l'état de l'art contemporain en Afrique » à BOZAR, Bruxelles, 15 Juin 2012.

de l'acheteur et sa capacité à prendre part, apparemment, à une activité culturelle hautement valorisée[725] ».

Comme le dit si bien Simon Njami, *« il n'y a rien de magique !*[726] ». La création de marchés locaux peut permettre, de manière itérative, de faire connaître des valeurs locales, de faire venir les *curators* étrangers sur le continent africain et de servir de tremplin vers les grandes places du marché de l'art… faute de mieux. Se tourner vers l'Est peut aussi être une manière de s'affranchir du modèle occidental qui ne correspond peut-être pas ou plus aux réalités africaines[727]. Les professionnels du domaine de l'art contemporain africain n'arrêtent pas de préconiser plus de liberté, plus d'engagements de la part des artistes et des Etats, mais aussi des *curators*, car il est temps d'agir. Le modèle Nigérian de promotion de l'art du pays peut être un modèle intéressant à explorer puisque mis à part les tous puissants Sud-africains, ce sont ses représentants qui se vendent le plus en Afrique sub-saharienne[728].

Nous avions émis l'hypothèse selon laquelle les artistes africains, pour faire partie du « grand » marché de l'art devaient vivre ou avoir étudié à l'étranger, en Occident plus précisément. Il semblerait que le lieu soit moins important que nous ne l'avions imaginé. Des artistes africains proactifs soutenus par des *curators* qui voient un réel potentiel en eux avec une recherche critique claire et bien structurée arrivent à vendre leurs œuvres sans grande difficulté. La problématique du déplacement reste cependant prégnante puisqu'il se passe beaucoup moins de choses en Afrique qu'aux Etats-Unis, en Europe ou dans l'Est de l'Asie. Toujours est-il que les choses évoluant, cela ouvre des possibilités supplémentaires aux artistes africains qui doivent bien sûr garder l'œil rivé vers l'ailleurs. Pierre Gaudibert disait déjà en 1991, interrogé dans le premier numéro de la « Revue Noire », « *la faiblesse des marchés intérieurs et d'une façon plus générale, les difficultés économiques des pays africains ne laissent pas beaucoup d'espoir à un artiste de son pays…A travers cet état de choses, il faut noter une accélération des changements dans les cultures africaines qui s'ouvrent très fortement sur le monde : de nouveaux comportements naissent*[729] ». Il faut donc espérer que les initiatives locales seront de plus en plus nombreuses, pour permettre l'éclosion de marchés plus accessibles aux artistes africains mais aussi aux potentiels collectionneurs. Cette question relève d'ailleurs de problématiques plus profondes, car la constitution d'une collection privée doit être supervisée par un expert qui saurait déceler la créativité d'un artiste débutant, par exemple. Nous revenons à la question de la formation de critiques et de professionnels qui puissent rejoindre le trio « artiste, collectionneur, *curator* » pour que le marché existe de manière durable et efficiente.

Les initiatives locales favoriseront certainement les échanges Sud-Sud et créeront (si ce n'est déjà fait) des dynamiques encourageantes, pour les artistes vivant sur le continent africain. Cette envolée passe également par une autonomie financière de la part des *curators* africains, une volonté politique d'aider les artistes à vendre leurs œuvres (peut-être par la mise en place de lois de défiscalisation pour les entreprises) et une constitution de collections par les africains.

---

[725] COUCHOT, E., HILLAIRE, N.,Op.cit, 2009, p 183.

[726]Propos recueillis lors de la conférence « Rencontres africaines de la photographie de Bamako » BOZAR, Bruxelles, 15 Juin 2012.

[727] http://www.youtube.com/watch?v=a7uwqKCBp6Y

[728] Voir catalogue des ventes GAIA et BONHAMS 2012 en annexe

[729] GAUDIBERT, P., Entretien avec, « Il n'est jamais trop tard », Revue Noire, numéro 1, 1991, p 10.

Extraits du rapport d'Artprice, 22 novembre 2010

http://www.fiscalonline.com/spip.php?page=imprimer&id_article=2508L'art contemporain africain peine à se vendre

La thématique africaine est à l'honneur en 2010 avec de nombreuses ventes consacrées à ce genre. Malgré les nouveaux records enregistrés pour certains artistes africains, **le nombre de lots ravalés montre la réussite partielle de ces ventes.**

Inauguré par la maison de vente Sotheby's le 24 juin 1999 à Londres (dispersion de la collection Jean Pigozzi), l'art contemporain africain ne trouvait alors que peu d'amateurs et les enchères avaient du mal à s'envoler au delà des 10 000£. **Aujourd'hui, nombreuses sont les maisons qui présentent des ventes autour de l'art contemporain africain** : **Bonhams et Africa now** (10 mars 2010), **Phillips de Pury avec sa vente thématique Africa (15 mai 2010)**, **Gaïa et Afriques** (31 mai 2010), **Artcurial et Africa scenes** 1 (24 octobre 2010), **Graham's Fine Art Auctioneers …**

Entre janvier 2002 et janvier 2007, les prix de l'art contemporain africain se sont envolés (+370% en cinq ans) portés par le boom des marchés émergents et la bulle spéculative, avant de légèrement chuter (-25% entre janvier 2007 et janvier 2010). **La multiplication du nombre de ventes autour de ce thème n'est pas une garantie de succès : malgré une hausse de 19,6% de l'indice des prix de l'art africain depuis janvier 2010**, les maisons de ventes essuient en effet de **forts taux d'invendus**. Pour les cessions spécialisées de 2010 Bonhams affichait **60,4%** d'invendus, **38,7%** pour Phillips de Pury, **82,9%** pour Gaïa et **74,2%** pour Artcurial.

Des tops et des flops…

Parmi les **artistes les mieux cotés, comme Chéri SAMBA, Marlene DUMAS, William KENTRIDGE** ou encore **Wangechi MUTU**, de belles enchères étaient attendues lors de ces ventes. Chéri Samba signe un nouveau record en salle chez Phillips de Pury avec J'aime la couleur (une série particulièrement appréciée) partie pour **80 000$**. En revanche, sa peinture au sujet plus délicat The used Condoms n'a pas trouvé preneur dans son estimation de 25 000 – 35 000$. Chez Gaïa, **Samba** a réalisé un bon résultat avec Dans la tempête du désert, la prudence s'impose partout vendue 26 000€ contre une estimation de 18 000 – 22 000€. Cependant, sa toile sombre, au propre comme au figuré, Woman at the heart of man a été ravalée chez Artcurial contre une estimation de 18 000 – 20 000€.

Depuis janvier 2010, la moitié de ses œuvres de l'artiste sont restées sur le carreau. Le zaïrois reste très apprécié en France où près de 66% de ses lots sont vendus.

Les sud africains **Marlène Dumas et William Kentridge** ont reçu des **accueils mitigés**. Le dessin et collage **World Cup SA 2010** de Marlène Dumas est resté invendu (contre une estimation basse de 35 000$). Malgré les 56 lots vendus depuis janvier 2010 aux enchères, **Marlène Dumas n'a pas dépassé les 900 000$** (Stella (2000), Christie's , New-York, le 11 mai 2010), on est loin des 2 820 000£ atteints en 2008 avec The visitor (Sotheby's, Londres).

L'année **2010 est aussi un bon cru pour William Kentridge** dont le nouveau **record** est tombé le 5 octobre 2010 **chez Stephan Weltz & Co**, en Afrique du Sud, soit l'équivalent de **209 400€ pour Drawing for the Film Stereoscope**. Chez Phillips de Pury, le sud africain n'a pas obtenu les résultats espérés, en effet le dessin Bicycle Kick est parti à 45 000$ alors que la maison en attendait 50 000$. **Chez Artcurial, l'estampe Summer Graffiti (série de huit gravures) ne s'est pas vendue**, Artcurial était bien trop optimiste en fournissant une estimation de 23 000 – 28 000€, sachant que ce type de feuille s'échange à l'unité entre 1 500€ et 2 500€ en moyenne.

Contrairement à sa consœur, 64% des transactions de William Kentridge sont réalisées dans son pays d'origine face à New-York et Londres (6% pour Marlène Dumas).

Autre tête d'affiche cette année chez Phillips de Pury : l**e kényan Wangechi Mutu** dont l'œuvre Untitled (2005) est partie à 68 000£ en juin à Londres (son record annuel). De plus son estampe Howl changeait de mains en dessous de son estimation basse à 5 500$, lors de la vente Africa.

Lien entre ces artistes ? Tous sont présents quasi systématiquement dans les ventes d'art contemporain : Sotheby's, Christie's, Phillips de Pury… aux côtés de Peter DOIG, Damien HIRST, Anish KAPOOR… et tous ont été représentés cette année à la FIAC.

Les collectionneurs pourront retrouver les artistes africains l'an prochain hors des salles de ventes, à l'occasion de la prochaine foire Paris Photo (17 – 20 novembre 2011, De Bamako à Cape Town, la photographie africaine à l'honneur).

Source © Artprice.com

CHAPITRE 2 : L'INDISPENSABLE REVISION DES MODES DE CREATION ET DE DIFFUSION DE L' ART CONTEMPORAIN AFRICAIN CONDITIONNEE PAR L'EMERGENCE DES TIC.

2.0 Cas d'application : les tic dans la promotion de l'art contemporain africain : Fondation Blachère pour la promotion et la diffusion de l'art contemporain africain

2.1 Une approche pragmatique et informationnelle

Notre observation participante s'est effectuée au sein d'une fondation d'entreprise ancrée en Provence dans le pays d'Apt et dont la vocation est le soutien et la promotion des artistes contemporains africains. La philosophie du projet de la Fondation est à la fois esthétique et humaniste. Toute forme de développement passe par la culture, par l'identification et l'ouverture, par les racines et le dialogue. Pour la Fondation Blachère, l'idée est de participer à la diffusion de l'art contemporain africain, en permettant aux artistes de se confronter aux autres cultures et de leur faciliter un accès équitable vers le marché de l'art globalisé. Pour vivre cette aventure, la Fondation a, à son ouverture bloqué, un capital d'un million d'euros, afin de mener à bien le projet qu'elle voulait voir se développer en Afrique et en France et ainsi, financer son plan quinquennal. Depuis 2004, date de la création de la Fondation, plus de cinquante artistes ont effectué des résidences hors du continent africain avec en partie, le soutien de la Fondation. Un important dispositif y a été mis en place pour qu'elle puisse remplir ses engagements. L'organisation de *workshops*, des expositions d'artistes dans son centre d'art et d'autres nombreuses actions continuent de donner une opportunité à certains artistes africains de pouvoir intégrer les sinueux circuits de l'art. Répondre à ce besoin, avec une approche informationnelle, a été à l'origine de la mission réalisée au sein de la Fondation. Six mois nous ont permis d'arriver à cerner la question de la promotion des artistes africains et de pouvoir proposer des solutions, face aux différents problèmes posés dans le cadre de cette activité de mécénat.

L'enjeu a été de savoir quels apports les technologies de l'information et de la communication pouvaient nous fournir dans l'objectif de rendre plus efficace la gestion de l'information au sein de notre milieu de recherche. Nous allons, dans un premier temps, définir les différents concepts que nous allons aborder afin d'appliquer une nouvelle grille de lecture à la gestion de l'information dans notre terrain de recherche qui est la Fondation Blachère. Notre travail est articulé à la question de l'application de la gestion de l'information dans une institution culturelle. La mise en place d'un dispositif approprié a pour but de rendre compte de certaines exigences survenues en raison de la crise économique. En effet, le budget 2008 de la Fondation a été réduit d'un tiers et le défi est, aujourd'hui, de pouvoir continuer à agir auprès des artistes avec un budget limité. Comment la Fondation restera-t-elle au cœur de la vie artistique africaine, avec moins de moyens financiers ? Cette question des moyens financiers étant récurrente, dans les dispositifs d'organisation d'évènements culturels en Afrique, l'idée du développement d'une approche, qui pourrait à termes être réalisée avec peu de moyens financiers et servir à d'autres structures, fut un élément essentiel dans l'accomplissement de notre mission au sein de la Fondation. Il fallait donc optimiser la gestion de l'information en participant à sa réorganisation ou en y intégrant des outils supplémentaires et, pour cela, de passer par les étapes suivantes : étude du contexte et de l'environnement et proposition d'outils pouvant aider les experts à mener à bien leurs

décisions, en ce qui concerne les orientations stratégiques de la Fondation.

« « *Les gens ne cessent de dire qu'il est beau d'avoir des certitudes. Il semble qu'ils aient complètement oublié la beauté bien plus subtile du doute. Croire est tellement médiocre. Douter est tellement absorbant. Rester vigilant, c'est vivre ; être bercé par la certitude, c'est mourir*[730] » ». Cette phrase d'Oscar Wilde résume ce qui, d'après Mourad Oubrich[731], caractérise l'environnement actuel où de nombreux événements peuvent affecter la maîtrise des projections d'une structure, quelque soit son but. En effet, de nombreuses incertitudes liées aux fluctuations du marché rendent de plus en plus difficile la gestion des entreprises. Veiller, pour ne pas se faire surprendre, optimiser son fonctionnement avec les nombreux outils qui sont aujourd'hui à notre portée, voilà la mission que nous avons proposée à la Fondation Blachère. L'objectif de l'observation participante était de voir, dans quelles mesures les TIC pouvaient à notre époque aider une institution d'art à mieux gérer certaines missions qui lui ont été affectées et surtout à pouvoir mettre ses acquis aux profits des artistes - dans notre cas – d'origine africaine. Nous avons, dans le cadre de cette observation participante décidé de nous situer, au niveau de la mise en place d'un dispositif de veille, de la gestion d'un projet de mise en place d'une base de données décisionnelle qui permettrait de mieux gérer l'importante collection de la fondation Blachère.

La veille s'inscrit dans notre dispositif de gestion de l'information. Pour l'expliquer, nous abordons certains aspects du dispositif d'Intelligence économique (IE) qui nous permettra de réfléchir aux enjeux stratégiques de la Fondation, dans un cadre bien défini en matière de gestion de l'information. L'objectif est, à l'ère de l'information, de pouvoir être au fait des évolutions du marché de l'art et également des possibilités que peuvent offrir les TIC aux artistes africains. A long terme, notre mission avait pour objectif de faire de la fondation, une banque de données, au sein de laquelle les artistes pourraient venir puiser de l'information utile à leurs projets. Mettre en place un dispositif de veille qui permettrait de répondre aux besoins d'information des artistes en matière d'applications pour des *workshops*, des résidences, etc. pourrait, dans une certaine mesure, leur ouvrir des portes supplémentaires.

2.2 Lien entre Information, communication et intelligence économique

Dans notre étude nous prenons le risque d'intégrer, dans le cadre de son application pratique, les théories de ce que l'on appelle en France « l'Intelligence économique » et les théories de l'information. L'objectif de l'intégration de ces deux approches est de proposer et d'intégrer, à un environnement spécifique, des approches et des techniques pouvant permettre de placerla notion d'information au cœur de la stratégie d'une institution culturelle, du même type que la fondation. L'idée d'intégrer des notions d'Intelligence économique à notre processus de recherche, fait suite au constat selon lequel l'Intelligence économique, proche des sciences de l'information permet, dans le cadre de la stratégie d'une entreprise, de pouvoir implémenter des notions telles la maîtrise du cycle de renseignement, l'acquisition de réflexes permettant d'analyser un environnement complexes, suite au recueil de données acquises pendant le cycle de veille. L'intelligence économique pourrait également nous aider à identifier les opportunités que peuvent offrir un territoire physique, dans le cadre de la promotion des activités d'une institution, par exemple. Elle peut nous nous donner le savoir

[730] OUBRICH, M., Oscar Wilde (1995), cité par Mourad Oubrich, L'intelligence économique, un outil de management stratégique orienté vers le développement de nouvelles connaissances, La Revue des Sciences de Gestion, Direction et Gestion, numéro 226-227, Juillet-Octobre 2007, p 77-88.

[731] OUBRICH, M., professeur à l'université d'Ottawa.

utile pour protéger le patrimoine d'entreprise et avoir des réflexes de détection de signaux faibles, ou de tendances, qui viendront nourrir l'expertise des dirigeants.

L'idée d'intégrer ces éléments, au cours de notre observation participante, peut paraître inattendue mais l'ambition est, pour nous, d'une part de croiser des notions qui dans une approche systémique nous permettent d'envisager la complexité de notre environnement, et d'autre part, d'apporter à notre recherche des éléments nouveaux qui nous permettront de mieux comprendre les enjeux qui se profilent dans la gestion de l'art contemporain africain, notamment en termes d'usages des technologies de l'information. Au-delà, les dispositifs d'Intelligence économique nous permettent, également, comme nous le verrons, de pouvoir intégrer dans les réflexes de communication, les notions d'influence. Nous tenterons, dans un premier temps, de comprendre et d'analyser le rôle de l'information dans une institution pour la promotion et la diffusion de l'art, le type de veille qui pourrait apporter de la valeur ajoutée à l'information susceptible d'intéresser l'institution, l'identification des forces et faiblesses de l'institution, avant de proposer une stratégie et des dispositifs techniques pouvant l'aider dans sa démarche.

Cette prise de risque est motivée par une volonté d'ouvrir au monde de l'art, un champ disciplinaire qui pourrait sous un certain angle apporter de la valeur ajoutée, dans un environnement où la « proaction » et où les concepts d'*Insight* et *Foresight* développés par Jonathan Calof ont toute leur légitimité.

2.3 Rôle et enjeux de l'information

2.3.1 La Veille

Selon le rapport du CIGREF, l'information est dans le contexte actuel la matière première des entreprises[732]. Elle permettrait, toujours selon le CIGREF-:

- *De garantir la pertinence du processus décisionnel de l'entreprise*
- *D'assurer la pérennité de l'entreprise dans un milieu fortement concurrentiel*[733].

Selon Gérald Duffing et Odile Thiery[734], les cadres possèdent aujourd'hui des systèmes décisionnels leur permettant de disposer « *d'une grande quantité d'informations exploitable grâce à des outils d'interrogation, de manipulation ou de représentation graphique*[735] ». L'information étant au départ, une donnée qui a du sens, il relève au veilleur ou à l'*infomédiaire*, de s'assurer d'une part que ces dernières sont vérifiables, et d'autre part, qu'elles peuvent offrir aux destinataires et à l'entreprise des moyens de pouvoir répondre à leurs besoins. Autrement dit, avec l'aide des nouvelles technologies, le veilleur doit produire des données utiles et exploitables mais, surtout, pouvoir répondre aux attentes du décideur. Cette information doit être le plus fiable possible car, toujours selon Duffing et Thiery, les

[732] Rapport du CIGREF, Intelligence économique et stratégique, p 30.

[733] Rapport du CIGREF, Op.cit., p 31.

[734] DUFFING, G., THIERY, O., Gestion et qualité de l'information stratégique: une approche par les risques des systèmes décisionnels, Colloque e-management, 2008.

[735] Ibid.

processus décisionnels prennent, vu le contexte actuel, une plus grande importance dans les entreprises. Une étude menée par le conseil général de Lorraine et avec le soutien du programme de la commission européenne en 2003, définit le processus de gestion de l'information dans les entreprises de la façon suivante :

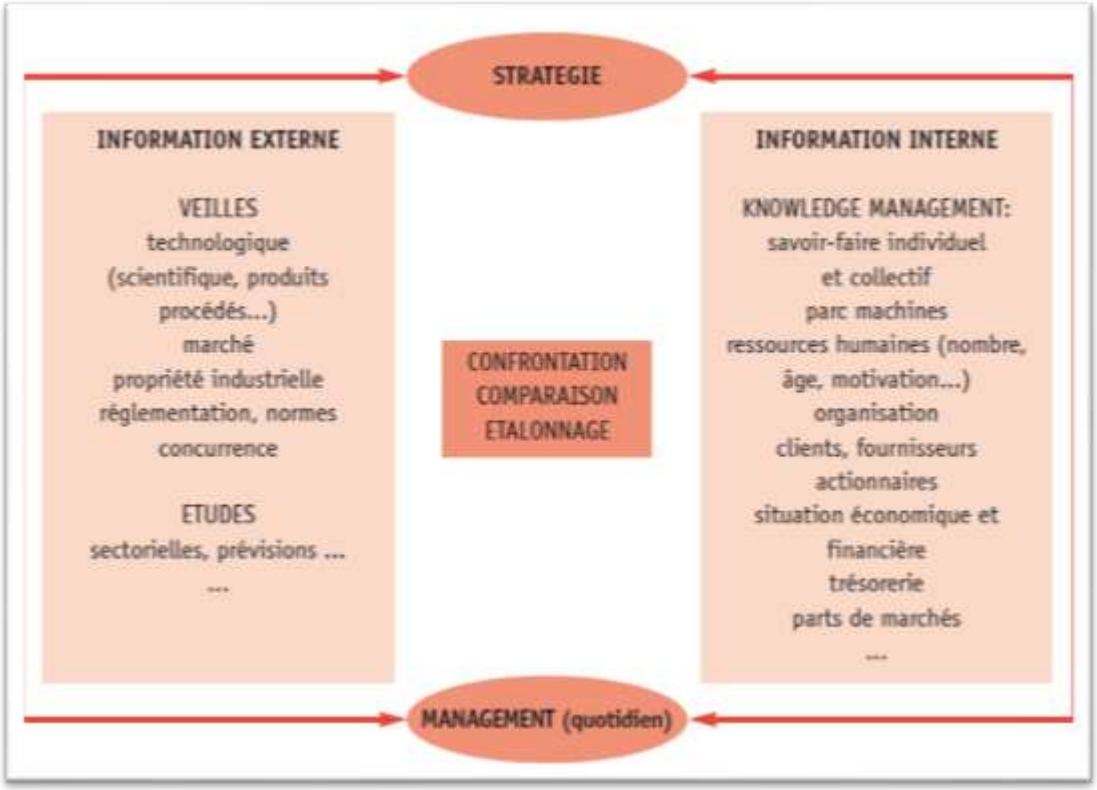


Figure 9 : Processus de gestion de l'information dans les entreprises

Source: Intelligence économique : Un guide pour les praticiens et débutants. Conseil général de Lorraine et commission européenne, 2003. p 20.

L'enjeu central pour le veilleur est donc d'octroyer un sens aux données qu'il reçoit, pour que celles-ci puissent servir d'outil cohérent d'aide à la décision rapporte à la stratégie et au management. Ces informations doivent être en lien avec l'environnement de l'entreprise c'est-à-dire, son marché, son secteur d'activité, les risques auxquels elle peut ou devra faire face, etc. Le veilleur, comme nous le verrons plus en détail, doit donc pouvoir sélectionner la bonne information et surtout savoir la communiquer de la façon la plus efficace qui soit. Cette activité est considérée par Joël Le Bon, comme étant la première phase du processus d'IE, et « *sert la décision, non seulement parce qu'elle permet de choisir entre plusieurs alternatives, mais aussi parce qu'elle renseigne les dirigeants sur l'objet même de leur décision*[736] ». Cette information une fois collectée, devra être évaluée, en termes de fiabilité et d'utilité, avant d'être transmise ou diffusée. Car selon le CIGREF, « *seules les entreprises qui sauront prévoir l'évolution des marchés, cerner les besoins potentiels, identifier les innovations technologiques, anticiper les modifications de comportement des acteurs économiques,*

[736] LE BON, J., « La force de vente et les activités d'intelligence économique », Revue Française de Gestion, numéro 163, 2006.

politiques et sociaux maintiendront un bon niveau de compétitivité[737] ».

L'information peut constituer, à long terme, une banque de données qui sera pour l'entreprise une source supplémentaire d'informations. Ces données collectées peuvent, en fin de processus, faire la différence. Il est donc important de tenir compte de l'environnement de l'entreprise et de ses ressources humaines, pour pouvoir mettre en place un système efficace de collecte d'informations. Nous retenons donc que l'information peut permettre aux entreprises, dans ce contexte de marché globalisé, d'avoir sur leurs concurrents un certain avantage. Elle peut être répertoriée sous forme de données brutes - comme les chiffres, les données statistiques - ou alors de documents - comme les rapports, les synthèses ou encore des articles divers, d'origine scientifique ou journalistique, dont la fiabilité a été démontrée ou vérifiée. L'information peut également venir de sites Internet notamment pour des entreprises du même secteur ou d'organisations diverses. Elle permet aussi de pouvoir identifier des experts dans un domaine particulier. L'important dans la collecte d'informations, c'est d'avoir la preuve que les données dont on dispose sont fiables et légalement utilisables, à des fins de renseignement et d'exploitation.

En fonction du secteur d'activité, les informations peuvent donc provenir d'origines différentes et représenter une plus-value pour la structure. Il faut cependant noter que, selon son origine, la collecte peut être plus ou moins coûteuse pour la structure, surtout lorsque nous sommes en face de structures disposant de peu de ressources humaines susceptibles de se concentrer sur cette tâche. Plusieurs solutions s'offrent alors à nous, si nous voulons effectuer une action de veille à moindre coût. Une des solutions est d'accompagner les structures, comme le suggère Athissing Ramrajssingh[738], dans leur processus d'appropriation des nouvelles technologies qui leur permettront de pouvoir mettre en place un dispositif de veille, à moindre frais. Pour cela, il faudrait, dans un premier temps, répertorier et cartographier tous les outils qui pourraient permettre d'entamer une démarche en gestion de l'information. Dans le cadre de la recherche d'informations, il s'agit par exemple de pouvoir automatiser une action de veille grâce à des agrégateurs de flux, puis de les stocker afin qu'ils puissent servir de base de données d'informations diverses, dans le but d'alimenter la demande au niveau des besoins des destinataires de l'information.

2.3.2 La mise en place d'une action de collecte d'information

L'information est donc la variable clef pour prendre les bonnes décisions

Pour la mise en place d'une action de collecte d'informations, il est nécessaire de connaître les différentes problématiques de recherche dans ce domaine. Ainsi, le veilleur pourra répondre aux problèmes décisionnels et orienter les actions des stratèges. La veille est donc un processus d'aide à la décision.

L'Afnor définit la veille comme étant une « *activité continue et en grande partie itérative visant à une surveillance active de l'environnement scientifique, technologique, juridique, commercial, sociopolitique, etc.* ». Elle peut se traduire sous forme de cycle qui caractérise les différentes étapes auxquelles on peut faire face dans une action de veille. Nous comprenons dès lors qu'une action de veille est souvent complexe à mettre en

[737] Rapport du CIGREF, Op. Cit. , pp 30-31.

[738] RAMRAJSSING, A., Doctorant au centre de recherche Cherpa de l'IEP D'Aix-en-Provence, Atelier Formation et 2.0 du 19/12/08 aux assises de la Formation en IE, Aix-en-Provence.

oeuvre car elle demande selon Didier Frochot, au préalable de bien cerner les contours et donc, de « *définir les diverses méthodes de collecte et canaux d'information envisageables*[739] ».

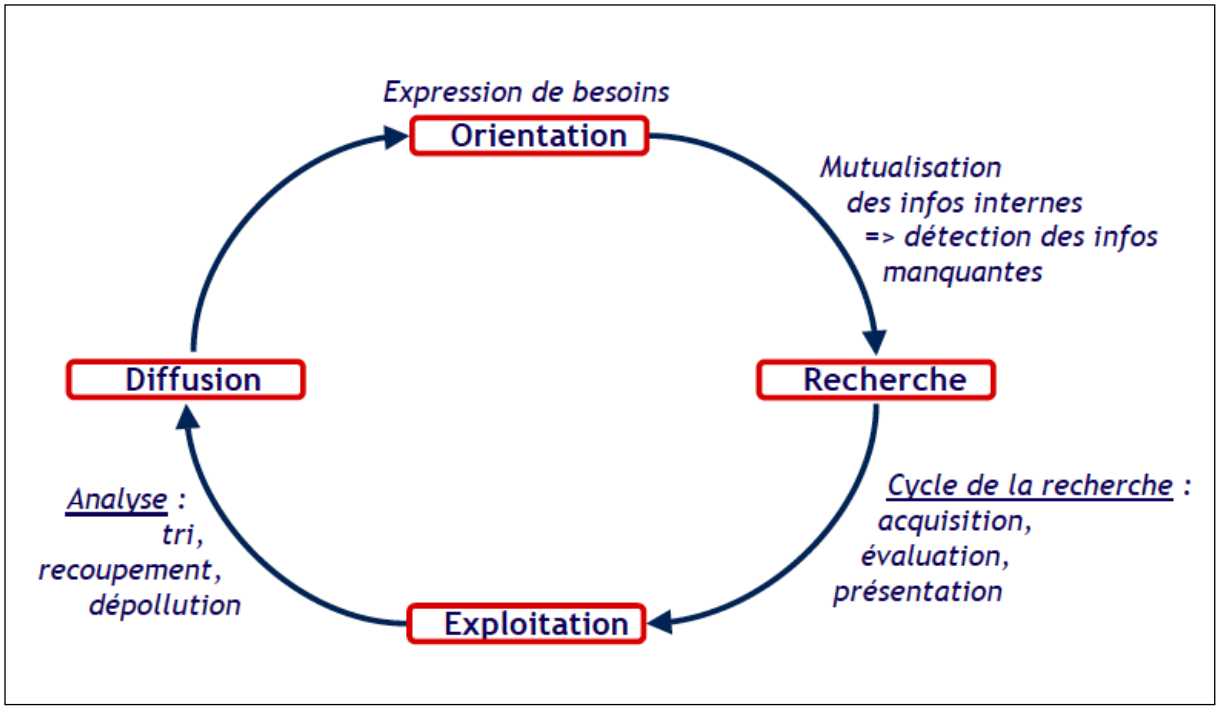


Figure 10 : Cycle de veille

Source: François-Jeanne Beylot, Technique de recherche d'information sur Internet,

A travers le schéma de François Jeanne-Beylot, nous comprenons également que les différentes phases d'un processus de veille peuvent être analysées de façon méthodique, afin d'optimiser sa mise en place dans l'entreprise. Pour apporter une information utile à la stratégie, avec un important degré de certitude, il est important que toutes les phases du processus de collecte d'information soient maîtrisées par le veilleur. Ce processus doit permettre d'apporter des informations inédites qui vont aider à la décision ; il doit également permettre à l'entreprise d'être plus proche de ses clients qu'ils soient dans le cadre *Business to Consumer* ou *Business to Business*. Nous sommes en présence d'un dispositif qui doit être nourri constamment pour être efficace, d'une part dans l'optique de rester au fait de ce qui se passe dans le domaine qu'il explore, d'autre part, pour pouvoir modifier la recherche lorsque la veille devient moins fructueuse. Pour Didier Frochot, il est important, lorsque l'on démarre un sujet de veille, « *de bien en cerner les contours et d'en saisir la portée pour bien cibler les types d'informations à rechercher ou à suivre dans le dispositif*[740] ». Les besoins en matière de veille changent en fonction de l'environnement de l'entreprise. Ainsi, le sujet doit être défini de façon claire et les contours de la veille doivent toujours être validés par le commanditaire de l'action. Concernant cette première phase du processus, le veilleur dispose de certains outils pour orienter sa recherche. Il s'agit par exemple des outils de cartographie

[739] FROCHOT, C., « Qu'est ce que la veille? » *Les infostratèges*, Article publié le 17 juin 2006, http://www.les-infostrateges.com/article/0606264/qu-est-ce-que-la-veille

[740] FROCHOT, D., Op. cit.

grâce auxquels il sera possible de bien établir les connaissances et les ignorances de l'entreprise et donc selon François Jeanne-Beylot[741], de pouvoir déterminer les informations utiles pour l'entreprise. Nous nous référons au tableau de Mourad Oubrich[742], pour comprendre qu'à ce niveau du processus de veille, trois indicateurs permettent de mener à bien cette première phase. Il s'agit de définir le type de besoins en information ; il peut concerner un besoin en information concurrentielle, technologique, commerciale, sur les métiers...Le second indicateur de mesure permet d'identifier les commanditaires de la veille ; s'agit-il du Top Management? Du responsable IE ou veille... Enfin, le troisième indicateur de mesure concernant la phase d'expression des besoins permet de répondre à la manière dont se définissent les besoins c'est à dire le plan de renseignement.

Une fois que la phase d'expression des besoins a été validée, le veilleur met en place différentes requêtes qui permettront d'alimenter le besoin en information. Cette phase nécessite une bonne connaissance des outils, gratuits et payants de veille, permettant de pouvoir automatiser la collecte d'informations. Il s'agit donc d'un savoir-faire technique et d'une expertise qui vont permettre de pouvoir mener à bien, la phase de recherche d'informations et d'identifier également les sources pertinentes de sa collecte. Cette phase de quête d'information devra répondre, toujours selon Oubrich, à deux points centraux qui sont : la définition de la collecte de l'information c'est à dire, les sources qui vont permettre de trouver les réponses correspondant aux interrogations sucitées par l'action de veille. Ces sources peuvent provenir de la presse, de livres, de bases de données, de salons, de forums, du top Management, de cabinets d'études, de réseaux informels, de personnes ressources dans l'entreprise, etc. Le deuxième indicateur de mesure concerne la fréquence de la collecte.

Mais ces données seront par la suite exploitées et triées afin de ne garder que les informations qui pourront apporter de la valeur susceptible de contribuer à l'élaboration ou l'alimentation de la problématique de recherche. Les phases d'exploitation des données recueillies et de leur diffusion, permettent, de pouvoir fournir des informations susceptibles d'appuyer les décisions de la hiérarchie, autrement dit, de mieux les coordonner. Les données diffusées auront fait l'objet d'un tri préalable, car il est plus efficace pour le veilleur de pouvoir transmettre de façon concise l'information utile de façon concise, afin que cette dernière soit consultable par le commanditaire de la veille, même si au besoin il faut l'étoffer à sa demande. Mais il est souvent préférable de pouvoir, dans un premier temps, transmettre une information concise à travers des outils de reporting. Ils sont nombreux et permettent de d'acheminer une information structurée, avec une présentation globale de la situation. L'information est donc très importante dans le processus d'IE et représente « *la matière première de la décision*[743] ». Le veilleur doit alors être au courant des évolutions stratégiques de l'entreprise, des débats qui peuvent animer la stratégie, afin de pouvoir mieux orchestrer sa recherche et répondre favorablement aux objectifs des décideurs. A la différence de la documentation, la veille « *s'effectue sur des domaines peu ou pas connus et des outils sont mis en place pour détecter des informations nouvelles et non attendues. Il est rare qu'une organisation prévienne ses concurrents de ses changements d'orientation ou de sa*

[741] JEANNE-BEYLOT, F., « Le cycle de la veille » www.troover.com.

[742] OUBRICH, M., « L'intelligence économique, un outil de management stratégique orienté vers le développement de nouvelles connaissances », *La Revue des Sciences de Gestion*, Direction et Gestion, numéros 226-227- Stratégie. Juillet-Octobre 2007, P 83.

[743] DUFFING, G., THIERY, O., Op. Cit. p3.

stratégie ![744]» La façon dont s'opère la transmission va, de ce fait, être délicate.

La diffusion de l'information peut se faire sous forme de lettres d'information, elles permettent de faire par exemple un bilan hebdomadaire ou mensuel des informations que le veilleur pense importantes à transmettre, pour alimenter les objectifs stratégiques. Cette information peut également passer par l'intranet de l'entreprise, si cette dernière en possède, ou encore par un blog, si les données ne sont pas confidentielles. Elles peuvent également faire l'objet de rapports formels ou de notes d'informations. Les outils de traitement de l'information sont nombreux, il faut donc pouvoir avec subtilité trouver celui qui correspondra le mieux à la culture de l'entreprise, ainsi qu'au contexte dans lequel celle-ci s'inscrit. Nous sommes en présence d'un processus qui est cyclique et qu'il faut alimenter constamment car, comme nous l'avons vu, les informations disponibles n'ont jamais été aussi nombreuses par le passé. Les évolutions des marchés poussent également les entreprises à se repositionner plus souvent qu'avant et à intégrer de nouveaux marchés avec le moins de risques possible. La crise économique qui frappe le marché, depuis quelques années, est un élément supplémentaire qui devrait pousser les entreprises à intégrer ce dispositif, afin d'accompagner dans leurs stratégies.

2.3.3 La veille et ses apports dans une institution culturelle

Selon le type d'entreprise ou le besoin à satisfaire, la veille va répondre à des critères différents. Frochot[745] cite Bruno renvoie pour la définir à Delmas, professeur à l'École des Chartes et directeur de l'INTD jusqu'à 1996, qui réplique la veille, par rapport à la documentation plus classique, en les opposant comme « *la technique de commando par rapport à l'armée régulière*[746] ». Elle permet non seulement de surveiller son environnement mais aussi, de pouvoir le modeler. Cette veille peut être permanente ou ponctuelle, selon les besoins auxquels elle doit répondre nécessairement.

2.3.3.1 La veille technologique

Il s'agit de la veille qui intéresse principalement les entreprises qui s'inscrivent dans les réseaux d'innovation et concerne généralement « *un produit ou un procédé, sur l'état de l'art et l'évolution de son environnement scientifique, technique, industriel ou commercial, afin de collecter, organiser, puis analyser et diffuser les informations pertinentes qui vont permettre d'anticiper les évolutions, et qui vont faciliter l'innovation*[747] ». La veille technologique observe les évolutions en matière de brevets ou d'innovations technologiques concernant un domaine particulier. Elle a pour but principal de mieux connaître son marché et d'être au fait des évolutions, en matière de procédés et de savoir-faire.

2.3.3.2 La veille stratégique

Selon la société Digimind, la veille stratégique a pour objectif de « *nourrir des stratégies offensives: développer des parts de marché (72%), innover (70%), appuyer sa croissance externe (41%), exporter (40%)…en étroite collaboration avec la stratégie (80%),*

[744] DOUY PIKKO, C., MELANCON, G., « La visualisation d'information au service de la veille concurrentielle, de la fouille d'information et de la supervision de systèmes complexes », In La sécurité globale Réalité, enjeux et perspectives, SEE, CNRS Editions, 2009, P 263 à 271. http://hal-lirmm.ccsd.cnrs.fr/lirmm-00203723/fr/

[745] http://www.les-infostrateges.com/article/0606264/qu-est-ce-que-la-veille

[746] FROCHOT, D., Les Infostratèges. Op.cit.

[747] Source Wikipedia, http://fr.wikipedia.org/wiki/Veille_technologique

le marketing (77%) et le business développement (76%)[748] ». Elle permet de faire une recherche, plus ou moins globale, sur divers thèmes qui pourraient aider l'entreprise à répondre efficacement à certaines interrogations concernant ses orientations stratégiques. Il semblerait qu'il s'agisse, selon Frochot, d'un processus permettant à l'entreprise de disposer d'informations grâce auxquelles elle peut obtenir à terme un avantage compétitif.

2.3.3.3 La veille concurrentielle

Elle permet aux entreprises de pouvoir connaître le positionnement de leurs concurrents. Elle doit favoriser l'anticipation pour les entreprises, afin qu'elles ne soient pas surprises par la concurrence. Surveiller ses concurrents de façon légale est possible et permet d'éclairer l'entreprise sur les innovations réalisées par la concurrence. La veille concurrentielle peut également être un outil de benchmark, grâce auquel se révèleront les meilleures techniques de vente ou de communication des concurrents.

2.3.3.4 La veille juridique

Surveiller les évolutions du droit national et international doit devenir, à l'heure de la globalisation, une priorité pour les entreprises. Les décideurs sont ainsi au fait des évolutions de l'environnement juridique dans lequel leur entreprise s'inscrit. Le droit peut de façon considérable modifier la rentabilité d'une entreprise. La veille juridique permet également à l'entreprise d'anticiper certaines évolutions en matière de brevets et de normes qui peuvent également coûter cher à l'entreprise, lorsque cette dernière n'a pas pu anticiper les évolutions en matière de législation. Etre au courant des lois votées au parlement européen est aujourd'hui devenu primordial, pour les entreprises européennes, mais aussi pour les partenaires de l'Europe. Les entreprises se doivent d'intégrer cette variable dans leur mode de fonctionnement, si elles veulent rester actrices de leur avenir.

2.3.3.4 La veille sociale

Connaître son marché signifie connaître ses consommateurs. L'environnement dans lequel s'inscrit l'entreprise peut, pour des raisons diverses, subir des changements qui vont perturber ses modes de fonctionnement ou de distribution. Selon le secteur dans lequel évolue l'entreprise, les tendances peuvent avoir une influence sur les ventes de l'entreprise. Il est donc important de pouvoir les anticiper et même d'en être l'instigateur, lorsque cela est possible. Les réseaux d'entreprises et d'individus peuvent permettre de mieux connaître son marché, car cette veille se doit quelquefois d'être empirique[749].

Nous avons abordé, dans cette première partie, divers aspects attenants aux domaines des TIC – de manière non exhaustive – qui pourraient permettre au type de structure, dans laquelle nous avons réalisé une observation participante, d'intégrer une démarche lui permettant de pouvoir, dans son fonctionnement et dans la réalisation de ses objectifs stratégiques, utiliser divers outils proposés aujourd'hui dans les domaines de l'information et de la communication.

Ancrée en pays d'Apt dans le Vaucluse, la Fondation Blachère est une fondation d'entreprise dédiée à la promotion et à la diffusion de l'art contemporain africain, en Afrique et en Occident. Elle s'inscrit physiquement dans un territoire qui n'est pas forcément

[748] http://www.digimind.fr/actu/societe/339-publication-du-1er-barometre-des-pratiques-de-veille.htm

[749] http://fr.wikipedia.org/wiki/Veille_societale

favorable à des activités culturelles ciblées, vers l'Afrique, du fait de sa position géographique.

2.3.4 Un environnement favorable à la collecte de données et à la diffusion de connaissances : Quel environnement pour la Fondation ?

L'entreprise Blachère Illumination est une société à action simplifiée (SAS) qui a été créée en 1972. Cette PME familiale est spécialisée dans l'activité « illumination » et illumine aujourd'hui, près de la moitié des communes françaises de plus, de 5000 habitants à Noël. L'entreprise est devenue leader européen de ce secteur et a génèré plus de 50 millions d'euros de chiffre d'affaire en 2007. Elle est dirigée par un PDG assisté par une équipe restreinte constituée de son neveu, chef du service Achat, R&D et Export ; de son gendre directeur opérationnel de l'entreprise et d'un responsable de l'entreprise pour le secteur France. Une centaine de salariés sont employés à l'année, mais cet effectif double durant la saison qui se situe dans la deuxième moitié de l'année. L'entreprise s'inscrit dans une logique *Business to Business*.

L'aventure a commencé en 1972 et s'est étendue, grâce à la découverte en 1987 du « fil lumière » qui a permit de réaliser des applications avec plus de liberté au niveau de la création des illuminations. En 1992, Blachère SAS a illuminé le palais de la découverte de l'Exposition Universelle de Séville. Cette période marque le début de ce que l'on va appeler « l'architecture lumière ». A partir de 1998, l'entreprise s'attaque au marché des particuliers, en réalisant des luminaires innovants et ludiques à usage personnel. La consécration arrive en 2000, avec l'illumination de la Tour Eiffel, pour le passage au nouveau millénaire. De là, l'entreprise s'étend à l'internationale et ouvre ses premières filiales, en Grande Bretagne, puis au Portugal, au Canada, aux Etats-Unis, en Autriche, en Espagne, en Slovaquie, en Italie…En 2003, Blachère introduit le LED dans ses produits et apporte ainsi une alternative innovante en matière de consommation d'énergie, puisque ce nouveau matériau réduit de 5 la consommation d'énergie des produits lumineux, tout en augmentant leur fiabilité. En 2007, l'entreprise illumine les Champs Elysées avec l'utilisation de produits novateurs conçus et élaborés pour ce projet.

Le succès de Blachère SAS réside donc dans sa volonté perpétuelle d'innover. Avec les nouveaux engagements de l'Europe en matière d'écologie, Blachère illumination tente d'être proactif et de résoudre, d'ores et déjà, la question de la consommation d'énergie de ses produits. En réalité, depuis 2002 l'entreprise mène des actions, en faveur du développement durable, qu'elle a menées grâce à sa charte de développement durable apparue en 2007. L'entreprise veut à travers cette charte, donner une dimension nouvelle à sa façon de travailler en intégrant toutes les innovations technologiques permettant de réduire la consommation en énergie de ses luminaires. Elle a également effectué un Bilan Carbonne, en partenariat avec l'ADEME, appliqué à l'ensemble des activités de l'entreprise en vue :

- de situer la performance environnementale de l'entreprise par rapport à la moyenne nationale ;
- de sensibiliser le personnel et les partenaires en donnant un même sens à des activités différentes ;
- d'orienter le plan d'action vers les postes les plus polluants et anticiper d'autres

modes de fonctionnement.

L'objectif est de pouvoir chaque année réaliser ce bilan, dans l'otique d'être de plus en plus efficace en ce qui concerne la démarche écologique de l'entreprise.

Depuis 2008, l'entreprise qui a acquis la certification ISO 9001 met encore plus l'accent sur la satisfaction du client, grâce à son département qualité qui a été mis en place depuis 2003.

2.3.4.1 Ancrée dans le pays d'Apt depuis 1972

L'entreprise familiale se situe dans la ville d'Apt, ville d'environ 12000 habitants située à environ 50 km d'Avignon. Au cœur du Luberon, la ville vit principalement du tourisme, mais elle possède quatre grandes PME pourvoyeuses d'emploi, dans le département du Vaucluse.

Delta Group est le principal employeur de la ville. Leader Français dans le domaine de la distribution d'équipements de protection individuelle (EPI), cette entreprise a été créée en 1977, avec comme activité le négoce de gants destinés à protéger l'homme au travail. Cette entreprise est introduite en Bourse, à l'Eurolist de la Bourse de Paris Euronext depuis 1999. Elle emploie, aujourd'hui, environ 1000 personnes et son chiffre d'affaire était en 2007 de 150 millions d'euros.

Eurosilicone la troisième plus grande entreprise de la ville – après Blachère illumination et est spécialisée dans la fabrication d'implants chirurgicaux. Cette entreprise innovante a été créée en 1989 et travaille aujourd'hui en partenariat avec environ 90 pays.

Enfin, la quatrième plus grosse industrie est la fabrique de fruits confits Kerry Aptunion France qui est le leader mondial dans son domaine. L'entreprise a été fondée en 1964 par plusieurs familles qui confectionnaient artisanalement des fruits confits. Ils se sont peu à peu étendus vers la fabrication de fruits déshydratés que l'on retrouve aujourd'hui dans les nouvelles recettes de crèmes glacées ou de céréales. Si toutes ces entreprises constituent l'environnement de Blachère SAS, elles n'ont pas les mêmes activités en matière, de mécénat d'entreprise.

2.3.4.2 Une entreprise engagée dans le mécénat à travers la création d'une Fondation

En 2004, l'entreprise Blachère illuminations décide de créer une fondation d'entreprise dont le but est de promouvoir et de diffuser l'art contemporain africain, mais également de développer des projets en vue d'aider les artistes du continent et de la diaspora africaine. L'objectif est donc de « permettre à *l'Afrique de s'affirmer par sa culture et par son art*[750]». Ce projet se concrétise par la création d'un centre d'art qui accueille trois types d'expositions tous les ans :

- une exposition monographique ;
- une exposition thématique ;

[750] Entretien accordé par Pierre Jaccaud le 11avril 2011.

- une exposition présentant des artistes primés par la Fondation aux biennales de Dakar (arts visuels) ou de Bamako (photographie).

La fondation d'entreprise Jean-Paul Blachère a été créée le 15 mai 2004, par autorisation délivrée par le préfet de Vaucluse. Elle a été prorogée le 19 mars 2009, par autorisation préfectorale. Son siège se situe sur le site de l'entreprise BLACHERE ILLUMINATION, dans l'allée des Bourguignons de la zone industrielle d'Apt (84400).

Dans le numéro de parution 20090041 du Journal Officiel, il est mentionné que la Fondation a pour objet :

- l'aide à la création, à la production, à la diffusion culturelle de l'art et du design issus principalement du continent africain ;
- l'aide et l'accueil des artistes créateurs par le biais d'un parrainage ;
- la communication sur le thème du design africain sous toutes ses formes ;
- l'aide à l'implantation d'entreprises africaines à installer dans tout le continent africain.

À l'origine de cette fondation, une exposition : « L'Afrique à jour » montée à Lille en 2000, assurée par Florence Alexis de l'association Afrique en créations. Il s'agissait d'une rétrospective de la biennale de Dakar. Jean Paul Blachère, le PDG de l'entreprise fut marqué par les artistes africains. De cette découverte va naître un projet en collaboration avec Pierre Jaccaud, metteur en scène pour le théâtre, qui deviendra directeur artistique de la Fondation. En 2004, les premières actions sont mises en place avec, principalement des actions au sein du continent africain. Des *workshops* sont organisés à Accra au Ghana puis à Joucas en France. En 2005, la Fondation décide de s'ancrer dans le territoire aptésien et crée un centre d'art au milieu de son entreprise, en pleine zone industrielle. Cette initiative peu habituelle est en réalité une façon de créer un lien direct entre l'entreprise et sa fondation, en juxtaposant les deux lieux de la sorte.

2.3.4.2.1 Rôle et statut d'une fondation d'entreprise

2.3.4.2.1.1 Qu'est ce qu'une Fondation ?

Selon le site http://www.fondations.org « *Une Fondation est l'acte par lequel une ou plusieurs personnes physiques ou morales décident l'affectation irrévocable de biens, droits ou ressources à la réalisation d'une œuvre d'intérêt général et à but non-lucratif* ».

La « Loi Aillagon » n° 2003-709 du 1er août 2003»

La loi française relative au mécénat, aux associations et aux fondations - dite loi Aillagon- a été votée le 1er août 2003. Grâce à cette loi, les entreprises peuvent aujourd'hui bénéficier d'une réduction de leurs impôts qui équivaudrait à 60% de ce qu'elles devraient verser et ce, dans la limite de 0,5% de leur chiffre d'affaires[751]. Selon Philippe Boutot, la France comptait environ – en 2008 – 10.000 entreprises mécènes, 400 fondations créées par des entreprises et environ 180 fondations d'entreprises. À l'origine de cette loi, la mise en

[751]BOUTOT, P., *Ernst & Young* (La Défense), article publié le 18/05/08, http://expert-mag.lentreprise.com/

place d'un dispositif pouvant inciter les entreprises à investir dans le mécénat. Le fait de réduire les taxes fiscales grâce au mécénat a permis la création de nombreuses initiatives, dues à des mécènes dans les entreprises françaises. Cette loi a également permis d'alléger la fiscalité des fondations, et enfin, d'accélérer et de simplifier la reconnaissance d'utilité publique. Elle concerne autant les grandes entreprises que les PME.

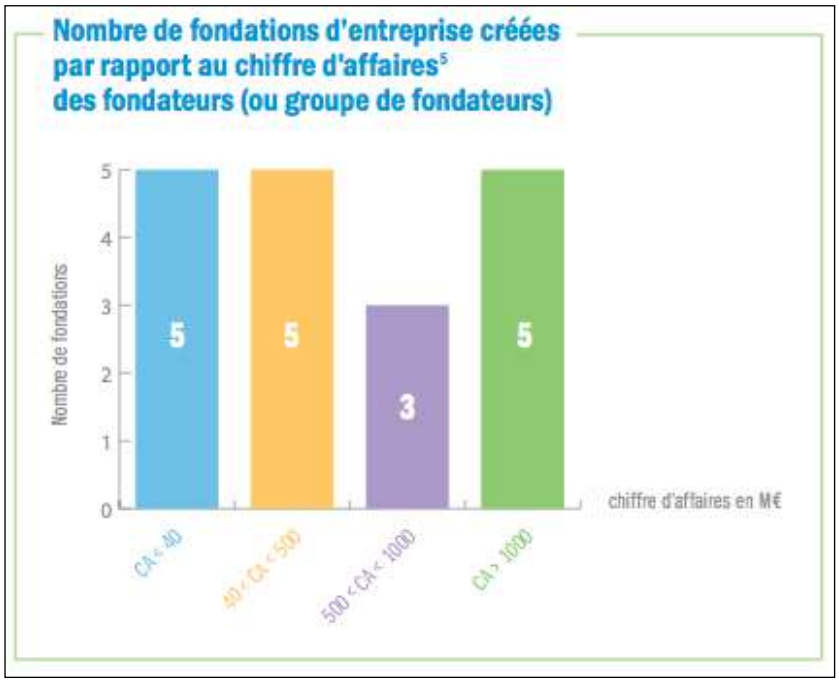


Figure 11 : Nombre de fondations d'entreprises créées par rapport au chiffre d'affaires des fondateurs (ou groupe de fondateurs)

Source : Panorama 2004 des Fondations d'entreprise, Loi Aillagon, accélérateur de création ? Ernst & Young

On constate à travers ce graphique datant de 2004, (date de la création de la Fondation Blachère) que tous les types d'entreprises sont aujourd'hui intéressés par la création de fondations. Le cabinet Ernst & Young remarque qu'en 2007[752] il y a eu, en France, la création d'une nouvelle Fondation d'entreprise environ tous les neuf jours. De toutes ces Fondations, créées depuis 2003, 65% d'entre elles ont moins de cinq ans. Cela montre le succès croissant de ce type d'initiative de la part des entreprises. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, elles ne sont pas toutes situées dans la région parisienne. En effet, même les entreprises situées dans les régions ou dans les domaines et territoires d'outre-mer ont de plus en plus recours au mécénat d'entreprise. Ainsi, sur les trente-neufs fondations d'entreprise, que compte la France en 2007, vingt sont situées dans la région parisienne suivie de la région PACA qui en compte cinq.

Ces Fondations mènent aujourd'hui des actions diverses et variées, mais se consacrent essentiellement au social et à l'humanitaire, à la culture et à l'art.

[752] Panorama Ernst & Young des Fondations d'entreprise – Edition 2008.

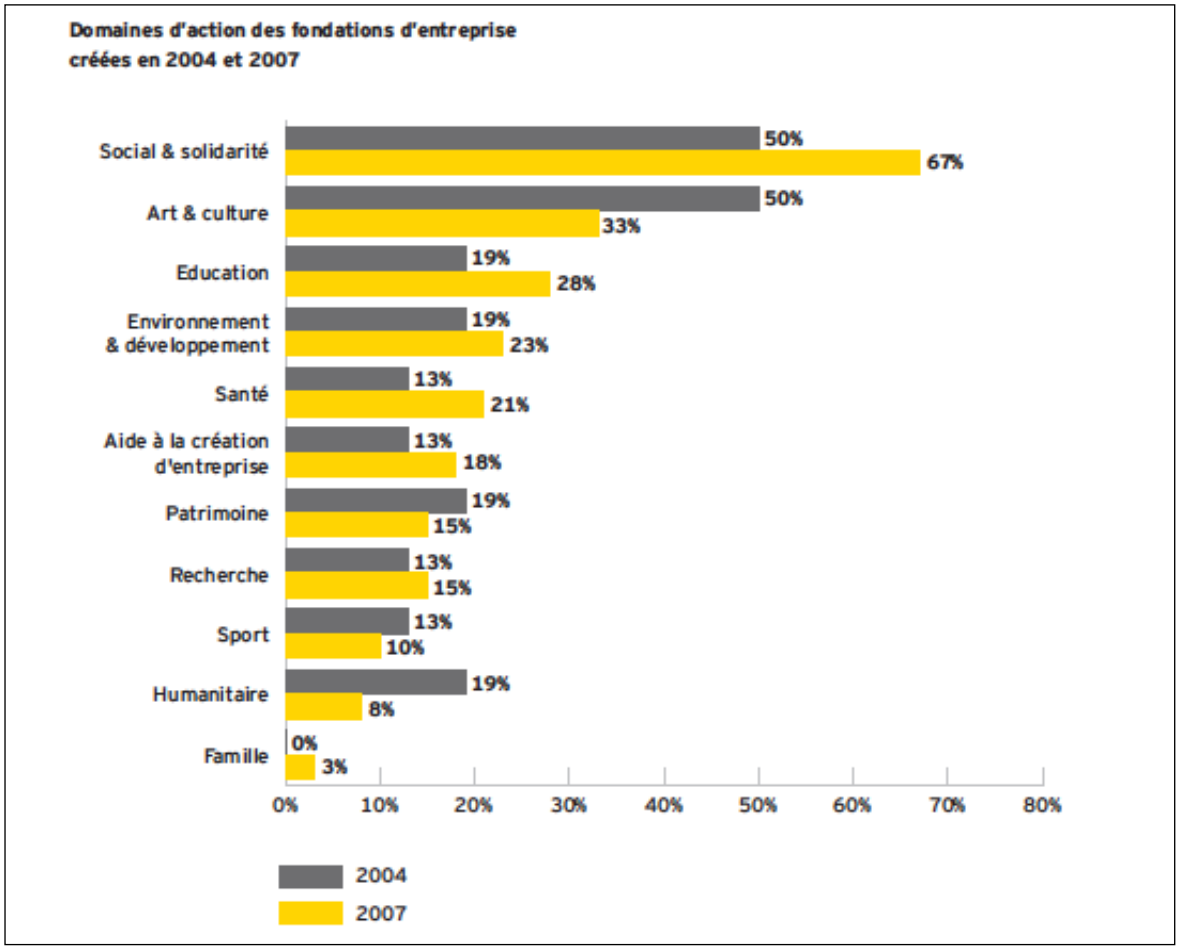


Figure 12 : Domaines d'action des fondations d'entreprises crées en 2004 et 2007

2.3.4.2.2 Les différents types de fondation

Il existe plusieurs types de fondations, dont nous avons trouvé les caractéristiques sur le site www.fondations.org. Bien que les objectifs soient sensiblement les mêmes, les descriptifs des différents types de fondations nous permettent de mieux comprendre leur fonctionnement. Parmi les principaux types de fondations, il faut retenir le classement en :

Fondation d'entreprise : Il s'agit d'une fondation créée par une entreprise ; c'est à dire que la dotation initiale est effectuée par une entreprise. Elle a le droit de porter le nom de l'entreprise et doit se renouveller tous les cinq ans. La création d'une fondation d'entreprise n'est cependant pas la condition *sine qua non* à la mise en place d'actions de mécénat de la part d'une entreprise.

Fondation reconnue d'utilité publique : « *Appelée aussi « « fondation privée » » ou encore « « fondation de recherche »». Elle peut être créée par un individu (à condition que les objectifs de la fondation soient collectifs, et non individuels), une famille, une association, un groupe de personnes, particuliers ou entreprises. La Fondation privée n'existe vraiment qu'au moment où elle est reconnue d'utilité publique par le Conseil d'Etat. La durée de vie de la fondation devient alors illimitée et son action s'inscrit dans le durable*[753] ».

[753] http://www.fondations.org

Fondation abritée : « *Elle est créée au sein dune Fondation reconnue d'utilité publique, qui est une « « fondation abritante » ». La fondation abritée n'a pas le statut de personne morale. La fondation abritée bénéficie de la compétence et de la confiance acquises par la fondation abritante, qui l'héberge et gère son budget*[754] ».

Fondation universitaire: Il s'agit, selon http://www.fondations.org, « *d'une structure interne à un EPSCP (établissement public à caractère scientifique, culturel et professionnel), ou à un EPCS (établissement public de coopération scientifique. Créée par simple délibération du conseil d'administration de l'établissement, et sa gestion peut être assurée directement par les services de l'université. Cependant le capital de la fondation n'est pas intégré au budget de l'établissement, et est soumis aux règles applicables aux comptes des fondations qui reposent sur les principes de la gestion privée. Elle est soumise au statut des fondations RUP*[755] ».

2.3.4.2.3 Les avantages d'une fondation d'entreprise

Selon Philippe Boutot la fondation d'entreprise présente différents avantages par rapport aux autres types de fondations. D'une part au niveau de son fonctionnement et d'autre part, au niveau de sa stratégie. Ainsi, son caractère temporaire permet plus de souplesse dans son fonctionnement que les fondations reconnues d'utilité publique qui elles ont un engagement différent. De plus, sa gouvernance repose sur un conseil d'administration ce qui offre à l'entreprise une certaine liberté statutaire (choix de la gouvernance) et l'exercice d'activités choisies, pourvu qu'elles soient non lucratives. De plus, l'investissement pour créer une fondation d'entreprise est moins élevé que les autres fondations. Ainsi, l'investissement net plancher requis par an, est de 120.000€ (soit 150.000€ sur 5 ans défiscalisés à 60%), alors qu'une fondation d'utilité publique demande une base de 1.000.000€ (hors déduction d'impôt, également de 60%) ce qui est bien évidemment plus difficile pour une PME. Enfin, les salariés bénéficient d'une réduction d'impôt de 66% s'ils consentent des dons à la fondation de leur entreprise. Du point de vue de la stratégie, il est important selon le rapport du cabinet Ernst & Young 2007 que cette stratégie soit en cohérence avec la communication de l'entreprise. Pour qu'une Fondation d'entreprise soit performante il faut – toujours selon le cabinet- qu'elle puisse avoir :

2.3.4.2.3.1 Un plan stratégique, qui doit structurer le projet de la Fondation d'entreprise.

De plus en plus, les entreprises développent des projets qui ont un lien avec leur stratégie. Cela peut être bénéfique en termes d'image car cela sous-entend un engagement fort et une entreprise qui a des valeurs. Une fondation quelle qu'elle soit peut permettre d'humaniser l'entreprise à laquelle elle appartient**.** Elle permet de communiquer autrement et de pouvoir maîtriser l'image qu'elle souhaite renvoyer à ses clients, à ses collaborateurs à ses futurs employés et même à ses salariés. Il est démontré que les jeunes diplômés sont de plus en plus sensibles à l'image que renvoient les sociétés.

2.3.4.2.3.2 La Fondation d'entreprise doit également pouvoir piloter ses actions et son budget.

Cela peut passer par :

[754] http://www.fondations.org

[755] http://www.fondations.org

- un tableau de bord de gestion ;
- un tableau de bord d'activité ;
- une comptabilité analytique par projet ;
- un benchmark ;
- une cartographie des risques.

Il est important que la Fondation soit dirigée comme une entreprise ou une filiale, surtout au niveau fiscal. Les actions menées doivent aboutir. Cela dépend du potentiel financier de la Fondation, mais également de la manière dont ces dernières sont choisies et dirigées. La définition de la gouvernance et l'organisation des ressources humaines est donc déterminante, selon le cabinet Ernst & Young, pour la survie et le succès des actions de la Fondation d'entreprise.

2.3.4.2.3.2 Une organisation équilibrée entre autonomie et contrôle.

Cela sous-entend, par exemple des décisions qui sont rapidement prises par l'équipe interne et leur mise en place facilitée par le conseil d'administration. Il faut, pour que la Fondation fonctionne bien, que les parties prenantes s'impliquent correctement dans la vie de la Fondation.

2.3.4.2.3.2 Un calibrage des ressources humaines dédiées à la hauteur des besoins.

Les ressources humaines travaillant au sein de la Fondation se doivent d'être à la hauteur de la mission qui leur est assignée. Le cabinet Ernst & Young a constaté que le déficit en ressources humaines serait de 40%. Le choix des salariés est donc aussi important que celui des salariés d'une entreprise quelconque.

2.3.4.2.3.5 La mise en place d'une charte

Elle facilite la communication de la Fondation et permet de mieux mobiliser les salariés et des bénévoles autour de l'action de la fondation.

2.4 Forces et faiblesses de la Fondation Blachère

La Fondation Blachère est la première Fondation d'entreprise du Vaucluse. Elle participe activement à la vie culturelle du pays d'Apt. Sa principale force réside dans son engagement au sein du continent africain, mais également dans les actions qu'elle mène pour soutenir les jeunes artistes. Elle s'efforce aussi de prendre part à tous les grands rendez-vous de l'art contemporain africain sur le continent. La Fondation Blachère est ainsi toujours présente à la biennale d'Art contemporain africain de Dakar et aux Rencontres de la photographie à Bamako, au Mali. Trois expositions sont organisées chaque année au sein de son centre d'art et des artistes sont accueillis en résidence à Apt durant quelques semaines. Des ateliers sont également organisés en France et dans un pays d'Afrique, afin de créer une dynamique autour d'une thématique en art. Cela peut concerner la sculpture, la photo, la peinture, etc.

Nous prenons l'exemple de l'année 2007 pour illustrer l'engagement de la Fondation Blachère dans sa démarche de promotion de l'art contemporain africain. Chaque année étant consacrée à un médium, 2007 a été l'année de la vidéo et de l'installation. Cela veut dire que durant les ateliers organisés, des artistes travaillant ces deux médias ont été invités. Deux *workshops* ont été organisés à Bamako et à Joucas. Au Mali, huit artistes ont été invités pour travailler en binôme avec neuf étudiants en art. C'était le premier atelier vidéo jamais organisé en Afrique de l'Ouest. À Joucas, deuxième atelier, la Fondation a invité huit artistes dont deux étudiants et a mis à leur disposition un studio de post production. Les artistes ont réalisé 16 vidéos qui ont été présentées dans la sélection officielle des Rencontres de la Photographie de Bamako.

Deux résidences ont été organisées avec un artiste originaire du Cameroun, Joël Mpa Dooh, et un autre originaire du Congo, Fredy Tsimba. L'ensemble des œuvres réalisées durant ces deux résidences ont produit une exposition monographique. Avec le musée belge de Tervuren, l'exposition d'été a permis de confronter des masques rituels anciens à des représentations plus contemporaines, commandées à dix artistes africains. Cette confrontation s'est inscrite dans la volonté des musées européens de s'ouvrir à la création contemporaine. Au niveau des chiffres, la Fondation a accueilli environ 12000 visiteurs et enregistré en moyenne 360 contacts sur son site Internet. Elle a accueilli 1200 scolaires et décerné 7 prix aux Rencontres africaines de la photographie de Bamako. La Fondation Blachère est un mécène dynamique qui tente au mieux de répondre aux objectifs qu'elle s'est fixés au début de cette aventure. Elle est, en France, l'une des rares fondations à promouvoir l'art contemporain africain. La Fondation Blachère est également un des plus grands collectionneurs d'art contemporain africain dans le monde, derrière la Contemporary African Art Collection (CAAC), de Jean Pigozzi héritier de l'entreprise Simca. Elle détient plus de 1200 œuvres qu'elle met volontiers à la disposition des institutions culturelles du monde entier, moyennant certaines conditions.

Cependant, la principale difficulté de la Fondation reste son isolement géographique car Apt est une ville peu connue. Bien qu'elle soit très fréquentée par les touristes étrangers (Belges, Hollandais, Anglais et Allemands) et par les parisiens, les retombées ne sont certainement pas les mêmes que si la Fondation avait eu ses locaux à Paris. Elle se doit donc de communiquer constamment sur ses actions, pour pouvoir attirer un plus large public. La Fondation a subi une réduction de son budget de 30%, ce qui rend aujourd'hui ses actions plus difficiles. Pour l'année 2009, les traditionnels ateliers n'ont pas eu lieu, un vide qui a terni quelque peu l'image de la Fondation auprès des artistes.

2.5 Opportunités et Menaces pour la Fondation

La fondation Blachère, depuis quelques années, a acquis une certaine notoriété au niveau des institutions culturelles concernées par l'art contemporain africain, par les pays du Sud, par les échanges culturels, etc. Elle est devenue partie prenante de la vie artistique africaine mais aussi de divers événements, surtout en France, autour de l'art africain. Cette notoriété et cet engagement ont entraîné des partenariats avec de grands musées, comme le Musée Royal d'Afrique centrale de Tervuren, en Belgique ou encore le Musée des Confluences de Lyon. La Fondation prête également de plus en plus d'œuvres aux institutions, notamment aux différentes biennales qui ont lieu en Europe.

Étant un interlocuteur privilégié des artistes africains, car bien ancrée dans le milieu artistique africain, la Fondation Blachère dispose d'un certain réseau au niveau des artistes et donc d'une bonne connaissance du milieu et une certaine notoriété due à son engagement. Le

fait qu'elle s'intéresse à des artistes émergents garantit souvent un lien permanent avec ces derniers, même une fois qu'ils sont un peu plus connus. Aussi, l'importante collection de la fondation Blachère lui permet de disposer de multiples possibilités en matière de thématiques d'exposition. Elle est enfin située dans une zone industrielle où elle possède 400 m^2 de terrain. Une place où se situent un centre d'art, une boutique d'artisanat mais surtout un important espace de stockage d'œuvres. En faisant profiter cet espace à certains artistes, la Fondation, encore une fois, tisse des relations étroites avec une catégorie d'artistes africains qui ont du mal à faire transporter leurs œuvres d'un espace à un autre, du fait principalement du prix du stockage des œuvres, de leur assurance lorsqu'elles doivent retourner en Afrique, etc. En échange de ce type d'opérations, la Fondation peut disposer des œuvres lors d'une exposition et les stocker pour l'artiste, en attendant que celui-ci trouve une solution ou vende son œuvre.

L'une des principales menaces, pour la Fondation, est la création d'une institution qui soit similaire et dont la taille écraserait ses actions ou les rendrait invisibles, ou encore insignifiantes aux yeux des artistes qu'elle ciblerait. L'autre menace à la survie de la Fondation est que l'entreprise décide de changer ses orientations et donc d'arrêter tout mécénat auprès des artistes. Négliger sa présence sur le continent africain peut également d'une part, ternir l'image de la Fondation auprès des artistes, d'autre part, les éloigner des centres d'impulsion du continent. Le risque est qu'ils pourraient ne plus répondre à leur vocation de promoteurs de jeunes talents, puisqu'ils cesseront d'être présents sur le terrain. Il n'y a pas réellement d'intention de nuire mais le risque principal est, pour la Fondation, de perdre sa notoriété ; cela pourrait être défavorable à son image et réduirait ses champs d'action. Or, comme nous l'avons vu, l'important pour une Fondation, c'est de mener à bien les actions qu'elle s'est fixée.

2.6 Quelle stratégie pour la Fondation ?

En 2008, la Fondation Blachère a organisé sur l'île de Gorée au Sénégal, un atelier dont le but était de réfléchir, avec des professionnels du domaine de l'art contemporain africain, aux nouvelles directions que devait prendre la Fondation au bout de cinq ans d'activités. Cet atelier a réuni six critiques d'art, originaires de l'Afrique, qui devaient jeter les bases d'une action à long terme, tout en s'interrogeant sur l'état de la création africaine. Cette rencontre avait pour objectif d'inscrire la Fondation dans cette double perspective et de prévoir d'autres actions sur le terrain, en Afrique notamment. Ayant subi une importante réduction budgétaire (30%), la Fondation n'a pu poursuivre la réalisation des *workshops* qu'elle organisait tous les ans à Joucas près d'Apt. Ces ateliers permettaient de pouvoir aider des artistes émergents à perfectionner leur technique, avec l'aide d'artistes confirmés d'origine européenne ou africaine.

Au-delà de ces nouvelles interrogations, elle tente de pérenniser son action d'aide au développement de l'Afrique par la culture. A cet effet, son objectif reste le même, c'est-à-dire permettre aux artistes africains d'accéder au marché européen de l'art, mais également pérenniser les actions qu'elle menait notamment dans la formation des artistes émergents – à travers les *workshops* -. Agir plus en Afrique est enfin le dernier défi que veut relever la Fondation, dans l'optique de pouvoir révéler des artistes qui ne sont pas dans les circuits traditionnels du monde de l'art. Sachant que l'objet de son attention c'est-à-dire l'art, n'est pas forcément celui des habitants de la région, la Fondation a ouvert une boutique d'artisanat responsable où les articles viennent tous d'Afrique et où les transactions sont faites, sans intermédiaires. Les salariées de la Fondation se rendent au moins une fois par an en Afrique - 2008 Burkina-Faso et Mali, 2009 Tunisie, 2010 Afrique du Sud – pour y acheter des pièces de design et d'artisanat qu'elles viennent revendre à Apt. Plus qu'un simple magasin, la boutique

de la Fondation a pour vocation première d'attirer des visiteurs qui ne seraient pas forcément venus voir des œuvres d'art. On attire donc la clientèle par voix détournée. La Fondation reçoit également des associations comme le *Lions club*, pour mieux se faire connaître auprès des habitants du Vaucluse. Cela se traduit par le prêt de leurs locaux pour des réceptions. L'objectif de ce type d'actions est d'attirer la clientèle aisée du Luberon qui y possède souvent une résidence secondaire. La Fondation a donc deux types de publics ; un local et un plus averti, qui vient par intérêt pour l'art.

En résumé, la stratégie de la Fondation repose sur trois points essentiels :

- avoir une démarche proactive en réfléchissant sur le devenir de l'art contemporain africain ;
- pérenniser son action dans le domaine de la promotion de l'art et des artistes africains ;
- attirer les visiteurs dans son centre d'art à Apt.

2.6.1 Plan d'action

Son budget ayant été réduit par l'entreprise Blachère SAS, en prévision de la crise économique, la Fondation tente de mener son action avec cette nouvelle contrainte à gérer. De ce fait, elle a décidé pour l'année 2009 de ne pas réaliser ses ateliers de formation à Joucas et en Afrique. Pour pallier ce manque, elle a décidé de créer des partenariats avec des entreprises ou des institutions intéressées par le mécénat, pour appuyer ses initiatives. Ainsi, en collaboration avec Air France et le laboratoire HRA-Pharma, la fondation a pu assurer la formation d'un jeune talent repéré à la Biennale de Bamako en 2009 à la prestigieuse école de photographie d'Arles. Elle reste ainsi dans la ligne directrice de ses objectifs en matière de promotion de jeunes artistes.

Bien que sa participation aux biennales de Dakar et de Bamako soit devenue nécessaire pour connaître et repérer les jeunes talents, la Fondation travaille toujours dans cette optique d'aider les artistes à intégrer le marché occidental et à mieux s'approprier les technologies de l'information et de la communication, à travers les ateliers de formation à Joucas (village du Vaucluse) ou en Afrique. En résumé, nous sommes face à une structure qui est ancrée dans la région Provence Alpes Côte d'Azur (PACA), dans un département (le Vaucluse) où rien ne la prédisposait à ce type de mécénat. L'amour du directeur général de l'entreprise (Blachère Illuminations) pour l'Afrique a été l'élément déclencheur de la création de la Fondation. La principale force de la Fondation Blachère réside dans l'originalité de son initiative. Elle est cependant isolée des grandes villes du continent africain. Très connue dans le milieu de l'art contemporain africain, elle l'est moins, du grand public. Sa continuité réside dans l'intérêt que lui portent les futurs responsables de Blachère SAS. La Fondation doit également, malgré sa réduction budgétaire, trouver les moyens de rester active dans les différents centres d'impulsion de l'art en Afrique.

2.6.2 Quels besoins en Information ?

Après analyse de l'environnement de la Fondation et entretiens avec les différentes parties prenantes, les besoins essentiels exprimés étaient de :

- connaître la réalité de la production artistique d'Afrique et de sa diaspora ;
- suivre les évolutions de la dynamique artistique africaine ;

- connaître les avis des professionnels du domaine de l'art contemporain africain ;
- être plus présente sur le terrain ; dépasser le cadre des biennales ;
- trouver des partenaires privilégiés - qui sont sur place –par exemple les centres culturels français dans l'optique d'aider la Fondation à découvrir de jeunes talents ;
- découvrir des artistes qui ne sont pas forcément intégrés aux circuits de l'art ;
- nouer des partenariats avec les artistes confirmés pour qu'ils les aident à découvrir de nouveaux talents ;
- faciliter le contact avec les jeunes artistes ;
- mieux maîtriser sa communication ;
- valoriser la collection de la Fondation pour qu'elle soit mieux connue auprès du grand public.

À partir de cette analyse de l'environnement, nous avons commencé par définir les actions à mener dans le cadre de notre observation participante. Il s'est agi d'optimiser les flux d'information internes et externes. Nous avons donc opté pour une mission en gestion de l'information interne -une meilleure gestion des données dont dispose la fondation en ce qui concerne les artistes, les œuvres d'art et la valorisation de la collection et une mission externe – avec la mise en place d'un dispositif de veille dont l'objectif serait l'aide à la décision stratégique, pour le futur de la Fondation.

2.6.3 Réalisations au sein de la fondation

Pour mettre en place des outils qui permettraient de participer à une meilleure gestion de l'information qui serait, d'une part diffusée par la Fondation et d'autre part, dirigée vers elle, divers dispositifs ont été mis en place. L'objectif était de pouvoir répondre aux besoins en informations que nous avions identifiés auprès des artistes, mais également de pouvoir aider la Fondation à mieux maîtriser son image.

Certains projets ainsi mis en place ont touché directement le système d'information de la Fondation ; la démarche adoptée pour ces projets spécifiques s'est alors apparentée à celle d'une gestion de projet informatique.

Afin de mieux comprendre les étapes d'une telle démarche, la gestion de projet informatique est brièvement présentée ci-après :

2.6.4Les principales phases d'une gestion de projet informatique

Les principales étapes d'un projet informatique peuvent être décrites comme suit :

01 - Avant projet

02 - Expression de besoins

03 - Spécifications

04 - Études techniques

05 - Lancement de projet

06 - Développement

07 - Recette

08 - Accompagnement

09 - Mise en production

10 - Suivi des performances

11 - Pérennisation

01 - Avant projet

Cette étape correspond à la prise de décision du démarrage du projet : elle formalise la prise de conscience d'un besoin pertinent et de la faisabilité du projet (impacts financiers, techniques mais aussi humains sur les futurs utilisateurs).

02 - Expression de besoins (aussi appelée « étude générale »)

Il s'agit d'élaborer un « cahier des charges » qui exprime le besoin du commanditaire, de manière générale (description de l'établissement, motif du besoin exprimé, description de l'environnement technique, résultats attendus). A la fin de cette étape est produit le document « Cahier des charges ».

03 - Spécifications (aussi appelée « étude détaillée »)

Cette étape dresse la liste exhaustive de toutes les fonctionnalités attendues et de toutes les contraintes techniques, avec une formulation pouvant être directement interprétée par l'équipe informatique qui choisit ou met en place la solution demandée (le développeur, le concepteur). A la fin de cette étape est produit le document « Cahier des exigences ».

NB : ce document est important, car lui seul permettra de juger, lors de la recette, de la conformité de l'application informatique.

04 - Études techniques

Les études techniques doivent préciser comment le projet sera traduit en termes informatiques : technologies, systèmes, etc. Les études techniques permettent aussi d'identifier les infaisabilités. Les enjeux sont importants, car il s'agit d'identifier au plus tôt les contraintes techniques, les charges de travail et les moyens à mettre en œuvre.

Les conclusions des études techniques sont potentiellement sources de conflits entre le commanditaire et le prestataire, car elles peuvent remettre en cause des fonctionnalités existantes ou prévues par leur incompatibilité technique ou leur coût élevé.

05 - Lancement de projet

Après les études fonctionnelles (cahier des charges détaillé) et l'étude technique, le prestataire est désormais capable d'établir un chiffrage complet du projet : il dispose des fonctions à développer, ainsi que des informations techniques qui vont impacter le chiffrage

final.

Le chiffrage comprend tous les coûts de réalisation du projet. La planification positionne les étapes du projet dans le temps. La validation des deux éléments, dont le respect est un critère de réussite, permet de démarrer le projet.

06 – Développement

Lorsque le projet est officiellement lancé, l'étape de développement de l'application peut commencer. Les développeurs (programmeurs) entrent en scène pour rendre concret un projet qui n'existe pour le moment que sur le papier. La phase de développement consiste à traduire en code informatique le projet à réaliser.

07 - Recette

La recette sert à tester le logiciel ou l'application livré (qu'il s'agisse d'un logiciel déjà existant ou qu'il soit développé spécifiquement pour le besoin). Elle est élaborée à partir du cahier des charges détaillé et permet donc de vérifier que les programmes ou applications livrés sont conformes aux spécifications. Elle s'effectue sur la base d'un « cahier de recettes » ou d'un « plan de recette » qui décrit les points à contrôler et la manière de les contrôler.

NB : La validation de la recette valide l'application informatique mise en place, qui est alors jugée conforme aux attentes fonctionnelles et techniques.

08 - Accompagnement

L'application informatique ayant été validée, il faut informer (en amont), former et assister les utilisateurs. C'est l'étape d'accompagnement.

09 - Mise en production

L'application informatique est installée dans les conditions réelles d'utilisation ; elle est opérationnelle et utilisée par les utilisateurs.

10 - Suivi des performances

Cette étape permet d'avoir des tableaux de bord sur l'utilisation, les problèmes, l'utilisation de l'application informatique mise en place, suivant des indicateurs définis en amont. C'est par cette étape que peuvent être définis les critères de qualité.

11 - Pérennisation

Cette étape consiste à s'assurer que l'application informatique mise en place pourra suivre les évolutions techniques (mise à jour des serveurs, mise à jour des langages informatiques, etc.) et fonctionnelles (ajout de nouvelles fonctionnalités, correction de bugs, intégration/fusion avec d'autres applications informatiques)[756].

---

[756] Sources : http://fr.wikipedia.org/wiki/Gestion_de_projet
http://www.dsi.cnrs.fr/conduite-projet/
http://300gp.ovh.net/~sitecoll/gpi3/site.php?rubrique=277
http://www.commentcamarche.net/projet/projetintro.php3

Les acteurs d'une gestion de projet informatique

Le domaine des systèmes d'information a emprunté le vocabulaire du bâtiment pour désigner les grands acteurs des projets :

- le maître d'ouvrage (MOA), qui est le client de la réalisation du projet. Il exprime le besoin et prend les décisions : il est le donneur d'ordre du projet.

- le maître d'œuvre (MOE), qui réalise la commande de la maîtrise d'ouvrage. Le maître d'œuvre est responsable de la réalisation ; et il est garant de la qualité technique de la solution et du respect des délais fixés par le MOA (maître d'ouvrage).

- l'assistant à maîtrise d'ouvrage (AMOA), aide le décideur (le maître d'ouvrage) dans toutes les phases du projet : rédaction du cahier des charges, pilotage, coordination ; et exploitation du projet. L'assistant a un rôle de conseil et de proposition.

- l'assistant à maîtrise d'œuvre (AMOE), aide au pilotage de l'action du prestataire (le maître d'œuvre - MOE). Il est l'interface entre le maître d'ouvrage (MOA) et la maîtrise d'œuvre.

2.6.5 Projet d'une base de données des collections de la Fondation

Présentation du projet

Afin d'optimiser ses prises de décision, la Fondation a cherché à simplifier le cœur de son information stratégique, c'est-à-dire les documents relatifs à ses collections d'art. En effet, la Fondation possède sa propre collection, mais peut disposer des autres collections c'est-à-dire la collection privée du PDG et la collection de l'entreprise.

Si la première idée exprimée était de fusionner des fichiers bureautiques, il est apparu que ce besoin traduisait une insatisfaction à disposer facilement des informations stratégiques de la Fondation. En effet, la demande initiale était de chercher à simplifier l'utilisation des fichiers Excel relatifs à chacune des trois collections de la Fondation par une homogénéisation des informations et une fusion des fichiers. Ces fichiers étaient constitués comme suit :

Artiste	Œuvre	Nbre	Image	lieu de stockage
Marie DUCATE (1954, vit à Marseille)	Lumigloo, 2004, sculpture de perles lumineuse, 200 x 150 cm x 150cm	1		show room Blachère
Joël MPAH DOOH (1956, Douala)	Du thé et devant la télé, 2007, technique mixte :plexiglas gravé leds, métal, plastiques, panneau plexiglas (2,10 x3,10) / sculpture (1,41x2,05x2,80) Ac-06-2007-39/5	2		caisse 55 stock

Figure 13 : Capture d'écran du fichier d'inventaire d'une des collections

Il s'agissait en réalité de fichiers d'inventaires des œuvres. Ces fichiers permettaient de pouvoir identifier un artiste, de connaître les caractéristiques de l'œuvre qu'il avait réalisé, c'est-à-dire sa taille, en cm ou en cm^3, le nombre de pièces qui constituent l'œuvre, une image représentant l'œuvre et enfin le lieu où est stockée l'œuvre. Grâce à ces fichiers, il était possible d'identifier une œuvre, son réalisateur et son lieu de stockage. Après une première phase de travail bureautique sur la fusion de ces fichiers, nous avons tenté de reformuler le besoin, auprès de la coordinatrice, du directeur artistique de la Fondation et du PDG de l'entreprise Blachère Illumination. Cela a révélé que cette information était stratégique pour les activités de la Fondation, en particulier pour le pilotage des actions d'aides à la création et à la production de l'art africain - dégager les points forts et faibles des collections existantes ; cibler les futurs achats ; cibler les futurs artistes à soutenir - ainsi que pour la diffusion culturelle de cet art - exposer et vendre les œuvres hébergées - . Ce projet relevait donc plus du domaine de l'informatique décisionnelle - qui entre pleinement dans une démarche de gestion de l'information (dans notre cas) - que de la simple optimisation bureautique.

L'informatique décisionnelle désigne en effet - selon la définition Wikipédia[757] les moyens, les outils et les méthodes qui permettent de collecter, consolider, modéliser et restituer les données, matérielles ou immatérielles, d'une entreprise, en vue d'offrir une aide à la décision et de permettre aux responsables de la stratégie d'entreprise d'avoir une vue d'ensemble de l'activité traitée. Ce type d'application utilise, en règle générale, un entrepôt de données - ou *datawarehouse* en anglais - pour stocker des données transversales provenant de plusieurs sources hétérogènes. Son objectif est la prise de décisions autour des activités majeures de l'entreprise.

Dans le cas de la Fondation Blachère, il ne s'agissait pas de mettre en œuvre un vrai entrepôt de données car :

- le besoin initial ne portait que sur de simples améliorations bureautiques ;

[757] http://fr.wikipedia.org/wiki/Informatique_decisionnelle

- la Fondation ignorant ce type d'outils stratégiques, elle ne pouvait en exprimer le besoin ;
- aucun budget n'était alloué, puisque l'action n'avait pas été initialement planifiée.

Cependant, grâce à la négociation auprès du service informatique de l'entreprise Blachère SAS, pour qu'il puisse travailler sur ce projet pourtant hors de son périmètre, le besoin de disposer d'une information stratégique a trouvé une réponse et a pu s'affiner progressivement avec le développement informatique. Le logiciel 4D a permis de répondre à ce besoin.

Fiche synthétique du projet de Base de Données des collections de la Fondation

Nos actions se sont résumées sur la fiche ci-après :

Avant projet
■ Idée première : fusionner les documents relatifs aux 3 collections de la Fondation en un seul document unique ■ Idée qui a émergé : réaliser une base de données globale, o incluant toutes les collections o offrant des facilités de requêtes ▪ interrogation sur tous les champs ▪ création de requêtes prédéfinies
Expression du besoin ; spécifications ; études techniques & développement
■ Réunions de travail MOA o coordinatrice : besoin d'un outil stratégique o Directeur artistique : besoin d'un outil stratégique o PDG de Blachère Illumination : besoin de consultation ■ Travail direct avec l'équipe informatique de Blachère Illumination (MOE) o négociation pour une réalisation hors du champ d'action défini o analyse des fichiers existants o formalisation de requêtes pertinentes pour la MOA sur ces collections o développement d'une base de données avec le logiciel 4D ■ Apparition de nouveaux besoins au fur et à mesure de l'évolution de la solution ■ Développement progressif (Rendez-vous hebdomadaires) o prise en compte de nouvelles fonctionnalités demandées o précision de l'expression du besoin en information stratégique o formation sur le produit ■ Livraison prévue : fin novembre

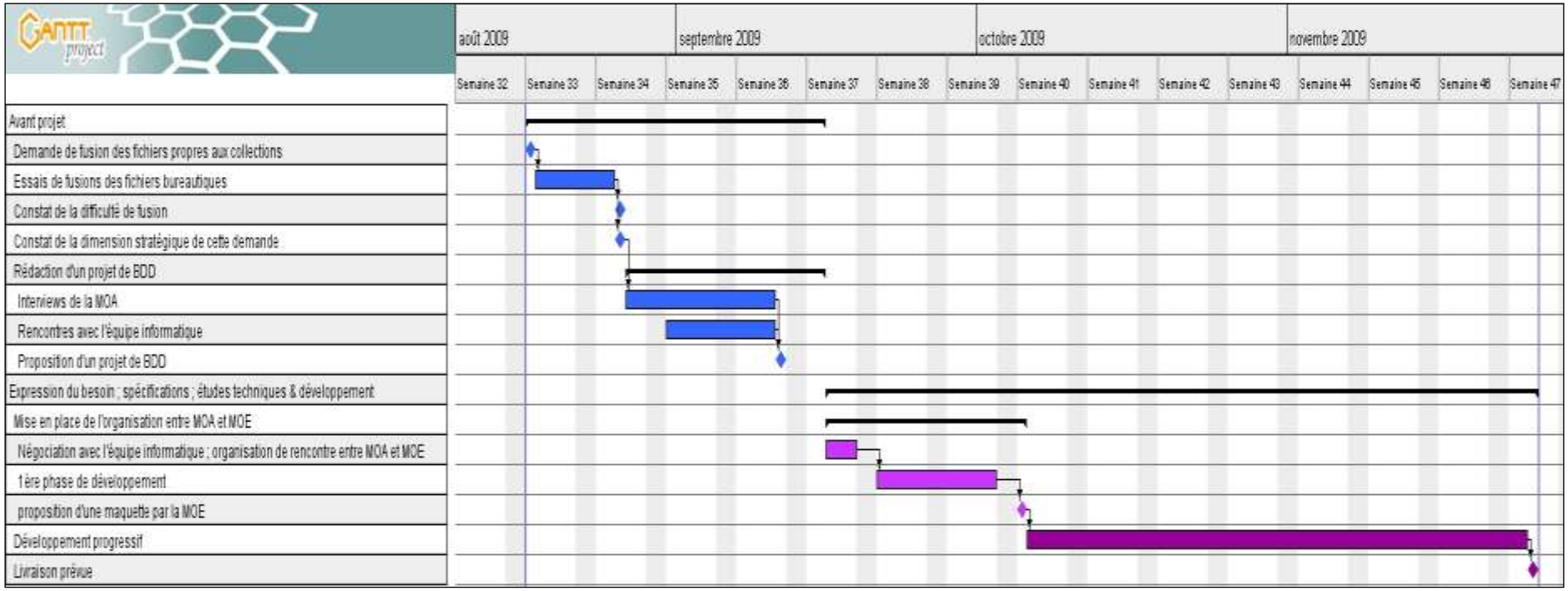


Figure 14 : Planning global du projet « Base de données des collections de la Fondation »

Les différents acteurs

En reprenant la terminologie de la gestion de projet informatique, les acteurs de ce projet ont été les suivants :

Rôle	Acteurs
Maîtrise d'Ouvrage	■ Coordinatrice de la Fondation ■ Directeur artistique ■ PDG de Blachère Illumination
Assistance à Maîtrise d'Ouvrage	■ Observatrice participante
Assistance à Maîtrise d'œuvre	■ Observatrice participante
Maîtrise d'œuvre	■ Equipe informatique de Blachère Illumination

Bilan

Le logiciel 4D a été mis en place et a permis d'homogénéiser et de fusionner les informations des fichiers dans une Base de Données. Les informations ont été ainsi valorisées et bien mieux exploitées par l'équipe de la Fondation. L'équipe de la Fondation a pu réfléchir à de nouvelles requêtes et rendre la Base de Données encore plus proche de ses besoins qui sont apparus au fur et à mesure du développement. Le projet a été mis en place avec succès, car nous avons appliqué une démarche de management des connaissances afin d'optimiser son développement.

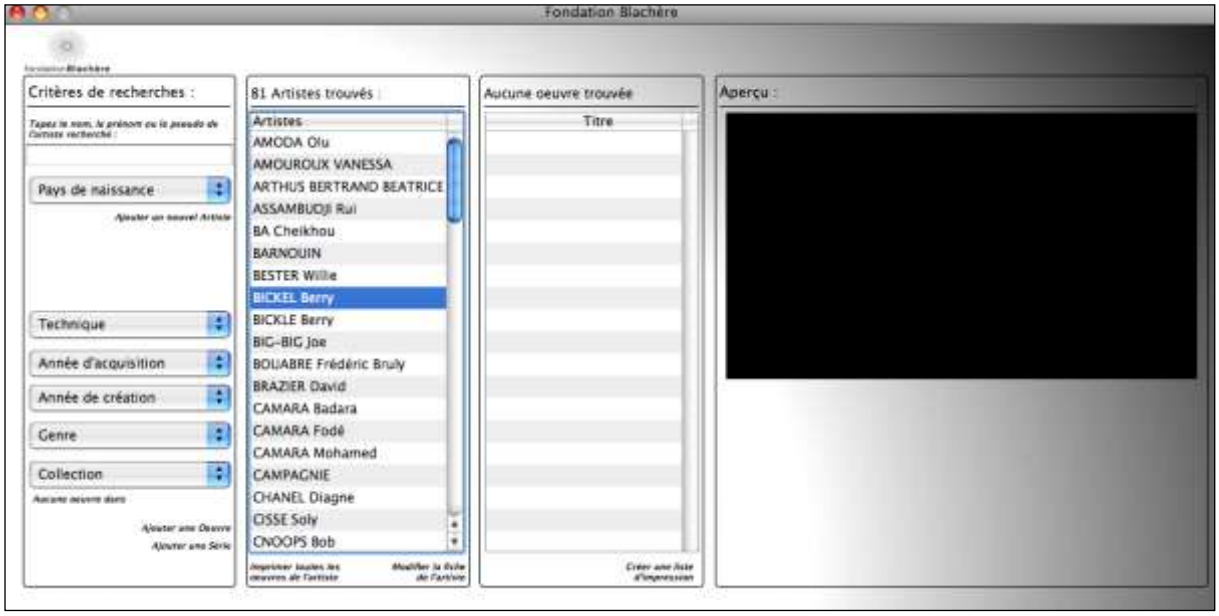


Figure 15 : Interface de consultation de la base de données

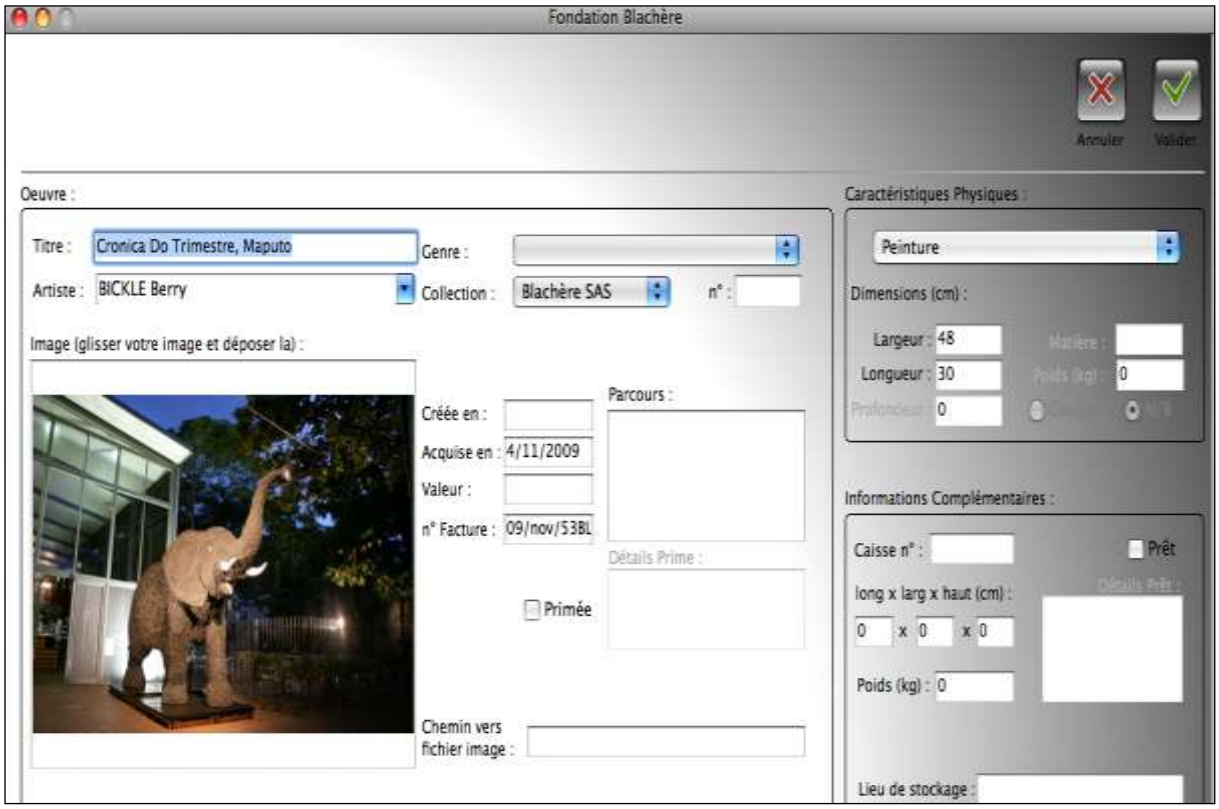


Figure 16 : Interface de saisie de la base de données

2.6.6 Projet de refonte du site de la Fondation

Présentation du projet

En termes de maîtrise d'image et de communication externe, la Fondation a cherché à moderniser son site institutionnel. Le projet avait été décidé avant le début de l'observation participante et une prestation avait été réalisée, en vue de la création d'une nouvelle identité visuelle pour le site .

Il s'agissait d'aider la Fondation à concrétiser cette volonté de refonte de son site par une action d'un point de vue « gestion de projet informatique » - rédaction d'un cahier des charges ; recherche de prestataires ; suivi de la prestation ; test et validation de la prestation - mais également par une action d'un point de vue « gestion de l'image » - choix du type d'information à diffuser ainsi que sa présentation -. Suite à un premier appel à devis infructueux – les prestations proposées étant jugées trop onéreuses - une solution plus abordable a été élaborée via la réalisation d'une maquette opérationnelle d'un site avec le logiciel de blog *Opensource WordPress*. Cette solution n'a finalement pas été retenue suite à l'acception d'une prestation retenue lors de la deuxième vague d'appel à devis. Cette étape ne figure pas dans la fiche synthétique du projet, mais, elle apparaît dans le planning global. La prestation externe attendue consistait en la création de modèles de pages, pour le logiciel de gestion de contenu *Joomla*, devant respecter la charte graphique définie dans le cahier des charges.

2.6.6.1 Fiche synthétique du projet de refonte du site de la Fondation

Les différentes étapes de la refonte du site Internet sont résumées sur la fiche ci-après :

Avant projet
■ Etude d'opportunité déjà effectuée o suite à un conflit avec le prestataire actuel, volonté d'intervenir directement sur le contenu sans passer par un prestataire externe ; o volonté d'améliorer le site en termes d'esthétique et de navigation, o volonté d'offrir un site plus en adéquation avec la qualité d'infrastructure Internet des publics africains (élaboration de pages rapides à charger, arrêt d'utilisation de scripts ou d'animations, autres). ■ Commande honorée d'une nouvelle identité par une prestation externe
Expression du besoin & spécifications
■ Rencontres avec les acteurs o réunions avec la MOA (coordinatrice & directeur artistique) pour le recueil des besoins ; o rencontres avec l'équipe technique de l'entreprise pour définir les contraintes techniques d'insertion dans le système d'information. ■ Etude du site existant ■ Rédaction du cahier des charges o définition des objectifs ; o définition des contenus du site et d'une arborescence ; o définition d'une charte graphique en adéquation avec l'étude graphique déjà réalisée ; o définition de la prestation attendue .
Etudes techniques & développement
■ Lancement du projet avec un prestataire ■ Suivi du projet avec le prestataire choisi
Recette & Mise en production
■ Recette et validation de la livraison ■ Mise en ligne par l'équipe informatique
Accompagnement
■ La formation au back office sera planifiée au retour de la coordinatrice de la fondation

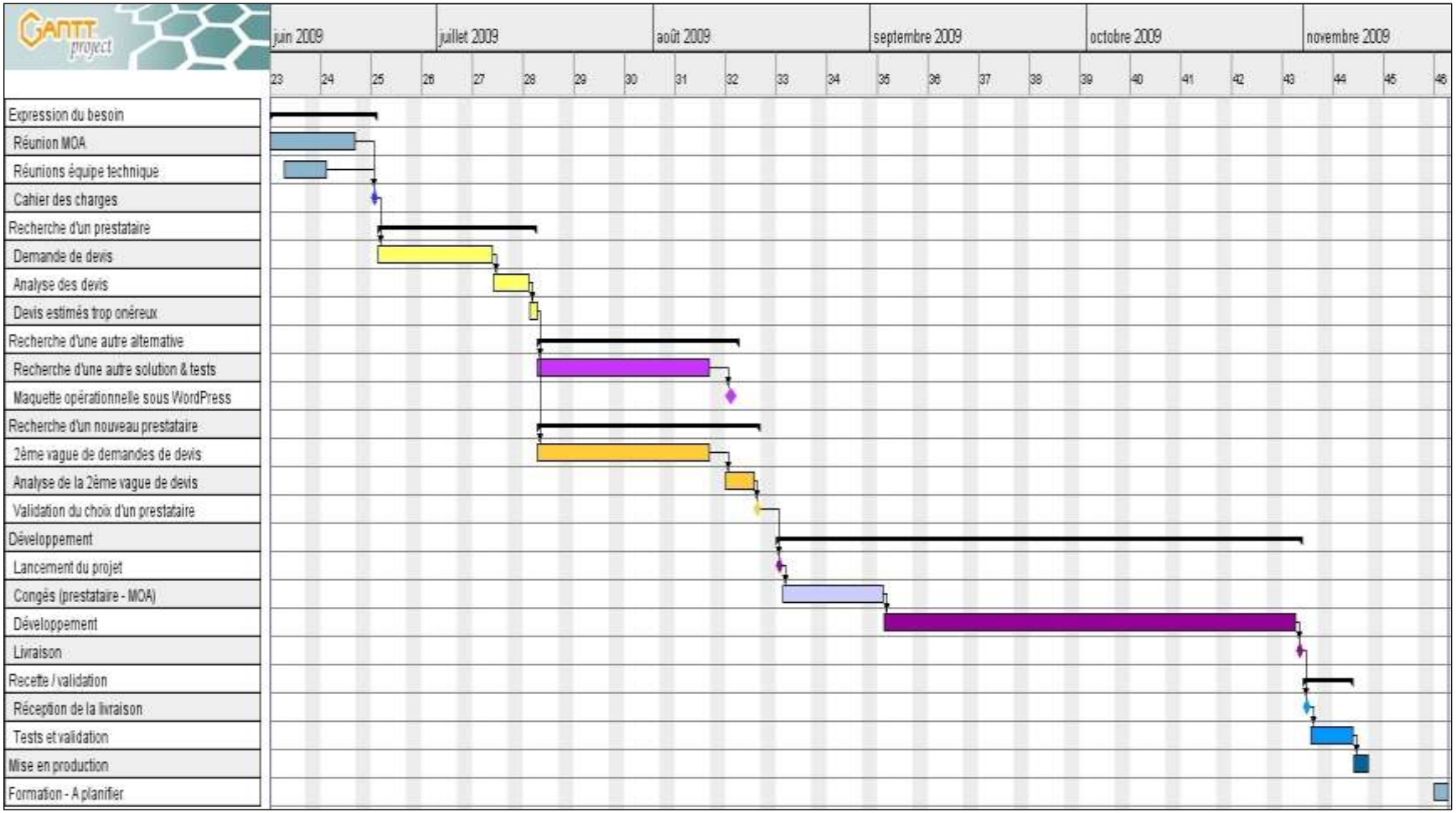


Figure 17 - Planning global du projet « Refonte du site de la Fondation »

Les différents acteurs

En reprenant la terminologie de la gestion de projet informatique, les acteurs de ce projet ont été les suivants :

Rôle	Acteurs
Maîtrise d'ouvrage	■ Coordinatrice de la Fondation ■ Directeur artistique de la Fondation
Assistance à maîtrise d'ouvrage	■ Observatrice participante
Assistance à maîtrise d'œuvre	(pas d'assistant à maîtrise d'œuvre)
Maîtrise d'œuvre	■ Entreprise spécialisée dans le développement ; l'audiovisuel et le multimédia et l'impression offset

La maquette opérationnelle avec le logiciel de blog « WordPress » -finalement abandonnée au profit du projet initial avec une prestation en adéquation avec le budget alloué- a été entièrement réalisée par l'observatrice participante.

Bilan

Grâce à la solution choisie, le site de la Fondation est désormais exploitable et maîtrisé par l'équipe de la Fondation. Il devait correspondre à la nouvelle charte graphique de la Fondation. L'objectif était de le rendre facilement navigable, car une grande partie des visiteurs de ce site résident en Afrique et les connexions Internet ne permettent pas toujours de pouvoir naviguer facilement. Cet aspect, durant la formulation des besoins, a été clairement spécifié. La solution d'un CMS pouvant intégrer photos et peu de vidéo était la meilleure. Maîtriser sa communication était un des autres objectifs pour la Fondation à travers ce site. L'équipe de la Fondation avait émis le souhait de pouvoir mieux cadrer ses activités et de disposer d'un site où la navigation serait plus ergonomique que le site en place à cette époque, qui avait été réalisé par un prestataire indépendant à l'aide du langage html. De cette expérience est née la volonté de procéder à la refonte du site Internet. L'intérêt de cette mission a été de bien formaliser les besoins de la Fondation et de pouvoir les restituer. Cette démarche s'est traduite par l'élaboration du cahier des charges pour le site de la Fondation et du protocole de suivi, comme nous l'avons décrit dans le cadre du projet de mise en œuvre du site Internet, tel que l'équipe de la Fondation l'imaginait.

2.6.7 Projet de mise en place d'un dispositif de veille automatisé.

Après l'expression des besoins exposés préalablement, nous avons mis en place un dispositif de veille afin de répondre aux différents besoins exprimés lors des entretiens avec l'équipe de la Fondation et suite à l'analyse de l'environnement de la structure. Pour la mise en place de ce dispositif, nous avons décidé de suivre le tableau proposé par Stéphane Goria et

Audrey Knauf[758] et qui décrit les différentes phases du processus. Dans ce tableau, nous nous sommes servis des phases 3, 4, et 5 pour mener à bien notre mise en place d'un dispositif de veille automatisée.

[758] GORIA, S., KNAUF, A., GEOFFROY, Y., Le processus d'Intelligence Economique », Benchmark européen des pratiques en Intelligence Economique, Pierre LARAT, (ed), 2008), p 119.

Phases du processus d'IE	*Rôle*	*Acteur*	*Compétence*	*Outil*
1	Définition du problème décisionnel	Manager - Décideur[759]	- Il connaît l'environnement dans lequel il travaille - Il maîtrise son secteur - Il détecte les risques et menaces pour son entreprise ou son service - Il connaît les enjeux	- Méthode d'analyse SWOT et diagramme Ishikawa
2	Transformation du problème décisionnel en un problème de recherche d'information	Veilleur[760] et Manager - Décideur	- Stratégie méthodologique (mise en place d'indicateurs) - Tache analytique (compréhension de la demande, de l'enjeu et du contexte) - Tache opérationnelle - Tache méthodologique	- Outil d'aide à la gestion d'audit - Outil de structuration de projet ou de sujet, type « mind mapping » - ….
3	**Identification des sources pertinentes**	**Veilleur**	**- Identifie et évalue les sources d'information et en assure le suivi - Sélectionne les sources les plus adaptées à la demande**	**- Logiciel de surveillance automatisée des sources - Agent d'alerte - Meta moteur - …**
4	**Recherche des informations pertinentes**	**Veilleur**	**- Extrait ponctuellement ou périodiquement les informations - Contrôle les informations collectées**	**- Moteurs et portails spécialisés - Documentation écrite - …**
5	**Traitement – analyse des informations**	**Veilleur**	**- Traitement intellectuel des informations : analyse du contenu - Mise en forme plus élaborée des informations sous forme de synthèse, bibliographie, panorama de presse…**	**- Outil de catégorisation, résumé et traduction automatique - Système de gestion de contenu, de text mining - Outil d'aide à l'interprétation (cartographie d'acteurs, de concepts, …), - Outil statistique…**
6	Interprétation	Manager -Décideur	- Relative à la description du problème initial	- Outil de collaboration, de partage et de diffusion de l'information
7	Décision	Manager -Décideur	- Elle doit être basée sur les indicateurs mis en place avec le veilleur	- Outil de gestion de projet
8	Protection du patrimoine / capitalisation	Veilleur –Décideur	- Connaissances identifiées, diffusées, stockées, mutualisées et protégées	- Système d'information stratégique - - Bases de données / Intranet

2.6.7.1 **Phase 3 du processus : Identification des sources pertinentes**

Cette tâche a été réalisée, comme préconisée sur le tableau. L'objectif était de mettre en place un dispositif qui permettrait de répondre aux attentes des décideurs. Cette

[759] Modèle N. Bouaka, MEPD

[760] Modèle P. Kislin, WISP

première étape s'est déroulée en trois phases:

2.6.7.1.1 Une première phase exploratoire:

Avec l'outil *Touchgraph*, nous avons commencé par identifier l'environnement de la Fondation sur la toile. Nous avons ainsi pu repérer les sites qui sont *similaires* c'est à dire qui traitent à peu près des mêmes sujets ou des mêmes thématiques que la structure au sein de laquelle nous tentons d'intégrer un dispositif de veille automatisée. Sont apparus, les sites des institutions françaises ayant reçu les mêmes artistes que la Fondation, le musée Dapper à Paris, le site de la revue Africultures, le site Afrique in Visu, le site de France Cultures... Cela a permis de répertorier quelques sites Internet qu'il était possible d'inclure dans notre action de veille pour être fait, de façon automatique, de ce qui se passait dans ces institutions ou comme pour le cas d'Africultures - qui est un site dédié à la culture africaine au sens large - d'avoir le maximum d'informations sur les sujets qui nous intéressent. Pour alimenter la base mise en place, nous avons ensuite eu recours à différents moteurs de recherche dans le but de collecter des informations supplémentaires. Ainsi, des moteurs comme http://www.ujiko.com, http://www.mooter.com, http://www.search-cube.com... ont permis d'avoir des informations beaucoup plus intéressantes pour l'identification des sources pertinentes d'information.

Une seconde phase : la sélection des sources: Quelles sources parmi celles que nous avons ciblées nous permettaient de répondre le plus efficacement à notre mission de veille? Nous avons à ce stade de la mise en place du dispositif, identifié de types de sources ; les sources issues de sites dédiés à la promotion de l'art contemporain africain, comme : http://www.afriqueinvisu.org, http://www.africultures.com à la culture en général comme http://www.evene.fr, http://www.franceculture.com ; ou encore les rubriques dédiées à la culture des grands journaux comme Le Monde. Des sites plus spécialisés comme http://www.art-press.fr ont également été intégrés.

Le second type de sources identifiées a été, celui des institutions similaires. Cela a permis de faire un benchmark pour identifier les tendances et voir si les choix artistiques de la Fondation étaient en adéquation avec ceux des paires. Il s'est agit, par exemple, des grandes fondations françaises dont les thématiques sont proches, comme la fondation Cartier ; des institutions telles que le Musée Dapper, le musée du Quai Branly, etc. Notons que parmi ces sites, une bonne part d'entre eux ne permet pas d'automatiser la veille par des flux RSS. Pour les autres qui le permettaient, nous avons choisi de créer un compte Google et d'automatiser notre veille avec « Google Reader ». L'avantage de cet outil est la simplicité de son utilisation et la possibilité de stockage qu'il offre.

Pour les sites qui ne proposent pas de flux RSS, nous avons ciblé les pages qui nous intéressaient et avons utilisé le Plugin updatescanner sur firefox pour être prévenus chaque fois qu'il y avait des modifications sur les pages des sites ciblés. Pour optimiser le dispositif de veille, nous avons également créé un compte sur « Delicious » qui avait la vocation d'être commun à toute l'équipe. Ainsi, toutes les données intéressantes recueillies grâce à updatescanner étaient stockées sur notre portail « Delicious » que toute l'équipe pouvait donc consulter même à distance. Nous avons pris soin de restreindre l'accès à ce compte durant sa phase expérimentale. Nous n'avons pas intégré les Blogs dans notre dispositif de veille, car il s'agit d'une expérimentation et les choses doivent se faire de façon progressive, pour ne pas susciter de réticence par rapport au dispositif de veille. Nous avons pris le risque de n'intégrer que les sites Internet d'abord, pour montrer l'efficacité de la Veille automatisée et l'étendre aux Blogs, si cette phase était acceptée et intégrée dans les modes de fonctionnements de l'équipe

de la Fondation.

2.6.7.1.2 Phase 4 du processus : Recherche des informations pertinentes

La mise en place du dispositif de veille n'étant pas la seule mission à réaliser au sein de la Fondation, il n'a pas été possible d'extraire et de contrôler, de façon journalière, les résultats de notre collecte d'information. Nous avons donc convenu d'une extraction et d'un contrôle des flux qui seraient hebdomadaires. Cela a été finalement amplement suffisant, car dans le domaine de l'art et de la culture, les projets sont souvent mis en place des mois, voire, un an avant et durent, parfois quelques mois. Cette phase du processus de Veille a également permis de présenter de nouveaux domaines à explorer, les évolutions de la législation par rapport aux fondations d'entreprises, par exemple.

Le traitement et l'analyse des informations

L'information recueillie doit être le plus lisible possible pour les commanditaires de la veille. Pour cela, de nombreux outils permettent une lecture claire et facile du reporting de la veille. L'objectif de cette phase est de déterminer quelle information peut être transmise et de quelle manière. Suivant la nature de l'information, sa mise en forme était transmise soit par fichier électronique soit sous forme d'un fichier Word, déposé dans un dossier prévu à cet effet sur le réseau.

La mise en place de dispositifs de gestion de l'information, pouvant aider à la décision stratégique dans une entreprise culturelle, avait pour but de tester l'intégration des technologies de l'information et de la communication dans ce type de structure. Il est aujourd'hui nécessaire pour la Fondation d'affirmer sa présence sur la toile et de devenir un acteur essentiel dans le monde de l'art contemporain africain, pour la simple et bonne raison qu'elle possède une très importante collection qu'il faut valoriser. En effet, la valeur d'un artiste relève de plusieurs critères et les collections au sein desquels ils figurent font partie de ceux-ci. La collection de la Fondation Blachère doit donc être davantage présentée au public et son site Internet peut très bien remplir cette mission. La question de la visibilité est très importante et ne doit pas rester l'affaire des seuls connaisseurs ou professionnels du domaine. Le marché de l'art évolue et les frontières se délitent. Cela implique une plus grande visibilité qui ne se limite plus à l'Europe et aux Etats-Unis. En effet, Grégoire Billault, directeur du département art contemporain de Sotheby's France affirme qu'en 2007, Sotheby's a enregistré dans les enchères au delà de 500000 dollars, cinquante deux nationalités différentes, alors qu'il y a dix ans, ils travaillaient avec une dizaine de pays[761].

Les nouvelles réalités du marché de l'art et son évolution exponentielle doivent donc aujourd'hui inciter des institutions comme la Fondation Blachère à mettre en place des dynamiques fortes, en termes de présence sur les réseaux. Nous sommes aujourd'hui à l'heure de l'information et il est important de saisir son pouvoir et les opportunités qu'elle peut offrir. Savoir anticiper, être proactif et au fait des innovations, initiatives, décisions (juridiques, politiques, etc.) et pouvoir agir en conséquence relèvent aujourd'hui de la nécessité dans tout type d'institutions, spécialement celles qui, dans le domaine de l'art peuvent avoir un pouvoir d'influence. C'est peut-être ce qui fait dire à Grégoire Billaut : « *Dans notre marché, un élément est capital : l'information. Internet a d'ailleurs bouleversé la donne. Tout le monde sait tout tout de suite*[762] ». La place de l'information dans les institutions doit donc être

[761] BELLET, HARRY et al., « L'évolution des lieux de la concurrence :le cas du marché de l'art contemporain », Entreprises et histoire, 3008/4 numéro 53, pp 91-99.

[762] BELLET, HARRY et al., Op.cit., p 97.

primordiale, d'où notre proposition d'intégrer aux processus de gestion, au sein de la Fondation, la mise en place d'une cellule de Veille automatisée qui viendrait compléter l'expertise du personnel en termes d'accès aux évolutions du marché et des carrières des artistes, etc.

Dans le cadre de la valorisation de la collection de la Fondation, l'idée de pouvoir mettre en place des dispositifs répondant à cet objectif devrait, à l'heure actuelle, faire partie des priorités stratégiques de la Fondation. Elle devrait profiter de sa position pour communiquer un peu plus sur ses activités, faire régulièrement des communications sur ses acquisitions, donner son point de vue sur les orientations esthétiques des artistes dont elle promeut le travail, être un pont entre les artistes émergents et les institutions artistiques, être une source d'information incontournable sur la toile, à propos du marché de l'art contemporain africain, etc. La place du collectionneur a pris une grande importance ces dernières années dans le monde de l'art contemporain. Dans ce cadre, la Fondation Blachère doit, en termes d'image, se positionner en faveur du soutien des artistes mais aussi de la critique d'art, de la promotion des nouvelles technologies et de leur usage pour remplir sa mission.

Renforcer son statut de collectionneur en valorisant sa collection et affermir sa visibilité sur la toile devrait donc, au sortir de notre observation participante, être les deux points vers lesquels la Fondation devrait s'orienter. Le défi du numérique semble incontournable pour une plus grande visibilité, notamment sur les marchés africains non francophones au sein desquels la Fondation Blachère est un peu moins connue. Cet aspect est non négligeable, dans la mesure où, comme nous le verrons, les pays anglophones et arabophones en Afrique sont les plus dynamiques en matière de production artistique, et leurs artistes sont les plus fréquemment présents sur le marché international de l'art. A ce titre, il n'est que fortement recommandable de s'intéresser à cette partie de l'Afrique, dans le cadre de la promotion de talents artistiques.

CHAPITRE 3 : ENJEUX ET PERSPECTIVES DE L'ART CONTEMPORAIN AFRICAIN FACE À L'EMERGENCE DU MARCHÉ GLOBALISÉ

3.1 Enjeux

Les enjeux afférents à l'art contemporain africain, face à la globalisation du marché, sont depuis quelques années de plus en plus colossaux, du fait de plusieurs facteurs qui nous poussent à croire que des questions cruciales seront à régler, expressément, dans les années à venir. Les questions du patrimoine artistique, de la place des réseaux numériques, des réseaux de diffusion, de la professionnalisation de la critique d'art, etc. en font partie.

3.1.1 Place des artistes contemporains dans le marché de l'art

La question de la place des artistes contemporains africains dans le marché de l'art global a été comme nous l'avons vu, source de débats et continue de l'être. En effet, deux approches sont aujourd'hui à l'œuvre. Celle défendue par des *curators*, comme Simon Njami qui pensent que les artistes vivent dans un contexte postcolonial et qu'ils doivent correspondre aux critères standard du marché de l'art. Ceux qui, comme André Magnin, considèrent que les artistes doivent rester authentiques et leur contemporanéité doit être lue à travers leur propre culture. C'est, d'ailleurs, la caractéristique première des artistes qui furent sélectionnés pour l'exposition « Magiciens de la terre », en 1989. Les artistes africains qui étaient présents lors de l'édition des « Magiciens de la terre » continuent à avoir une place non négligeable sur le marché de l'art. A titre d'exemple, l'artiste d'origine congolaise Chéri Samba figure souvent dans le classement Artprice des cinq cent (ou plus) meilleures ventes annuelles. Il a, depuis « Magiciens de la terre », fait partie de prestigieuses expositions et ses œuvres sont répertoriées dans de prestigieuses collections. W. Van den Bussche, parlant de Chéri Samba et de Moke, autre peintre « populaire » congolais pense que : « *le caractère direct de leur expression artistique fournit une réponse puissante à l'art conceptuel qui a atteint ses limites. Samba oppose à la vie sans complication et littérale à cet art idéel*[763] ». La peinture de Chéri Samba est effectivement très expressive et raconte des scènes de la vie quotidienne ; elle pose des questions sur la sociologie de la société kinoise, congolaise et par extension africaine. Les tableaux sont présentés comme des bulles de bande dessinée, ce qui donne d'un point de vue esthétique un aspect plutôt simple avec des messages qui apparaissent toujours comme étant clairs. Sa première exposition à l'étranger eut lieu en 1982, au musée des arts actuels et lui permit d'avoir un premier accès à une clientèle étrangère. Avec les « Magiciens de la terre », Chéri Samba obtint une reconnaissance beaucoup plus grande et fut immédiatement après exposé à la galerie de Jean-Marc Patras. Par la suite, il participa à de très nombreuses expositions collectives aux Etats-Unis, au *New Museum for Contemporary art and Center for African Art* en juin 19991, en Italie, en Belgique en Suède, etc. D'un point de vue individuel, il fit de prestigieuses expositions mais affirme lui-même que c'est l'exposition « Magiciens de la terre » qui l'a vraiment lancé dans le marché de l'art globalisé. Il confie ainsi à André Magnin : « *Depuis l'exposition* Magiciens de la terre, *je suis*

[763] VAN DEN BUSSCHE, W., Chéri Samba. Le peintre populaire du Zaïre, Provinciaal Museum voor Moderne Kunst, Ostende, 1991, p 5.

très sollicité[764] ». Il affirme par ailleurs qu'il a eu la chance d'être entré dans la collection de Jean Pigozzi et précise « *Heureusement, j'avais un gros acheteur, Jean Pigozzi, que je considère comme le plus grand collectionneur de Chéri Samba*[765] ». Il faut observer que faire partie de la collection d'art contemporain africain de Jean Pigozzi fait réellement monter la cote d'un artiste. Si l'on se réfère aux ventes aux enchères de la maison Gaïa en 2010, un tableau de Chéri Samba valait entre 18000 et 20000 euros comme estimation de départ. En outre, le fait que Jean Pigozzi et André Magnin s'intéressent à la peinture dite « populaire zaïroise » a également profité à de nombreux peintres qui, en République Démocratique du Congo, pratiquent cette forme artistique. Il est possible d'étendre ce point de vue, comme nous l'avons vu, à une certaine photographie malienne ; celle qui est représentée par Seydou Keïta ou Malick Sidibé.

La place du *curato*r est fondamentale pour ces artistes, car c'est bien cet intermédiaire qui a permis aux artistes que nous avons cités d'accéder au marché de l'art international et d'y avoir une place importante. Le fait qu'ils aient été (où qu'ils soient) pendant des années soutenus par Jean Pigozzi a également permis qu'ils se maintiennent, de façon confortable, dans le marché de l'art international. La collection dans laquelle l'artiste se trouve demeure finalement prépondérante pour ceux qui ont été découverts. D'un autre côté, des artistes ayant suivi un chemin différent intègrent eux aussi le marché de l'art par des voies plus « classiques ». Ce sont ceux qui sont sortis des écoles d'art (prestigieuses ou non) et qui ont suivi des formations académiques en esthétique, parfois en philosophie, ou effectué des résidences dans des structures académiques. Le cas de l'artiste camerounais Guy Wouété peut être cité en exemple. Interrogé dans le cadre de notre travail à six années d'intervalle, son itinéraire apparaît comme une sorte de cheminement classique. En effet, Guy Wouété est un artiste qui a été formé par, dit-il, un atelier de maître à Douala et qui a poursuivi sa formation en résidence, dans une étude de formation artistique privée, toujours au Cameroun. Il commence quelques années plus tard à exposer hors de son pays, puis est retenu pour participer à la biennale de Dakar 2006. Il y gagne deux prix et sa carrière commence véritablement son essor en dehors du continent africain. Sa démarche a toujours été proactive et il n'hésite pas à participer à de nombreux *workshops* et à répondre à des appels à candidature. Avec l'aide du très regretté Goddy Leye, il comprend les mécanismes pouvant d'un point de vue pratique l'aider à mieux diffuser son travail. Après son entrée à la prestigieuse Rijskacademie son travail est diffusé dans le monde entier. Il travaille aujourd'hui avec deux galeries et tente de parfaire sa formation entre la Belgique et la France. Son parcours, bien que peu commun, reste celui que l'on retrouve aujourd'hui beaucoup dans le monde de l'art contemporain africain. Les artistes à fort potentiel (bien qu'il ne faille pas généraliser) se retrouvent bien souvent en Occident pour mieux accéder aux marchés mais aussi à la formation.

Nous avons, à cet effet, réalisé un questionnaire adressé à cinq artistes, lors de la biennale d'art contemporain africain de Dakar 2012. Bien que l'échantillon soit faible, les réponses sont assez éloquentes. Parmi les cinq artistes interrogés, un sur quatre ne vivait pas à l'étranger, le même artiste était le seul à ne pas avoir suivi de formation du tout ou une partie de sa formation à l'étranger. Parmi les cinq artistes, seul un n'utilise pas les nouvelles technologies dans le cadre de son travail et cela estcompréhensible, puisqu'il est spécialisé dans la sculpture. Ils ont bien évidemment tous exposé à l'étranger, ce qui a entrainé des

[764] Interview de Chéri Samba par André Magnin pour le catalogue de l'exposition « J'aime Chéri Samba », Fondation Cartier pour l'art contemporain, Actes Sud, p 27.

[765] Ibid.

retombées financières et médiatiques directes. Cette situation explique peut-être la place des artistes africains, considérés aujourd'hui comme les « produits » hybrides auxquels nous avons déjà fait référence. Si les artistes africains veulent être intégrés dans le marché de l'art, le pragmatisme veut qu'ils soient proches géographiquement (ou à travers leurs réseaux humains personnels), des centres d'impulsion ; orceux-ci se trouvent encore pour la plupart en Occident. C'est à partir de ces endroits que certaines rencontres ou certaines initiatives engendrent une meilleure reconnaissance de l'artiste et donc son entrée dans des galeries ou dans des collections qui feront monter sa cote. Bien que des initiatives voient le jour sur le continent africain, la problématique du déplacement demeure aujourd'hui, pour bon nombre d'artistes africains, un enjeu central dans leur développement. On imagine et espère que les nouvelles technologies pourront réduire les inégalités, du point de vue de l'accès à une meilleure visibilité sur le marché, mais la problématique du *hic et nunc* reste centrale aujourd'hui.

Au delà du discours sur les artistes africains et leur intégration au marché de l'art, la question des collectionneurs particuliers reste centrale et semble, si l'on se réfère à Simon Njami et à l'agenda culturel africain, s'ouvrir d'un point de vue local également ; et cela ne peut qu'être bénéfique aux artistes africains. En effet, jusqu'alors la majorité d'entre eux faisait principalement partie de collections occidentales. L'essentiel des pays africains ne disposant même pas de musée d'art contemporain ou d'espaces dédiés, il était difficile d'établir le dialogue entre les artistes et une population souvent non initiée. L'art africain contemporain restait sur le continent une question gérée au sein de clubs restreints. Et comme l'a pertinemment remarqué l'artiste Bissau guinéen Manuel (Nu) Barreto, la diffusion de l'art contemporain africain au sein du continent, notamment dans les pays francophones, se fait souvent par les canaux des centres culturels français ou de certaines ambassades. Il compare cette situation à celle qui prévaut dans les pays lusophones où les centres culturels portugais ont ce même pouvoir mais ont une sensibilité plus prononcée pour la littérature. Il reste donc difficile de faire communier public et artistes en Afrique, mais cela représente un des véritables défis de l'art contemporain sur le continent africain dans les années à venir ; d'autant plus que, d'un point de vue économique, de nombreuses villes et mégapoles commencent à avoir une véritable frange de la population susceptible disposée à acquérir des œuvres d'art.

D'un point de vue plus global, la place des artistes africains au sein du marché de l'art reste faible. En effet, au regard du rapport annuel Artprice 2011, les artistes d'origine africaine faisant partie des cinq cents meilleures ventes de l'année restent peu nombreux et ne sont pas aussi bien classés que les artistes venant de pays émergents comme la Chine, l'Inde ou le Brésil. En ce qui concerne l'année 2011, par exemple, l'artiste sud-africaine Marlène Dumas arrive en 47e place, suivie de son compatriote William Kentridge en 84e place. La troisième place revient à l'artiste d'origine nigériane Yinka Shonibare MBE à la 460e place suivi du photographe égyptien Nabil Youssef qui se retrouve à la 468e place. Enfin l'artiste marocain Mohamed Drissi se retrouve à la 489e place juste avant l'égyptien Adel El Siwi. Cette situation prouve bien que la pénétration de l'Afrique dans le marché de l'art reste très faible et peu diversifiée. Il faut, à cet effet, remarquer que les nationalités des artistes représentés dans ce classement sont souvent les mêmes : Afrique du Sud, pays du Maghreb, Nigeria. En fonction des années, des artistes comme Julie Mehretu (première africaine dans le classement Artprice 2010 ; 48e place) originaire d'Ethiopie, la kenyane Wangechi Mutu ou le congolais Chéri Samba figurent dans ce classement, sans être originaires des pays précédemment cités. Il faut cependant mettre un bémol à notre enthousiasme, car parmi les artistes présents dans le classement et qui ne sont pas originaires des pays que nous avons

cités, la majorité a été formée et vit en Occident. Ainsi, ce constat rejoint le point de vue de Simon Njami qui pense : « *La nouvelle génération d'artistes africains a certes fait le deuil d'un romantisme qui ne la concerne plus, mais elle est confrontée à des problèmes d'identité d'une toute autre nature que la simple appartenance au continent africain*[766] ». La question de l'identité reste donc essentielle. Pour les artistes qui ont la double nationalité, l'avantage est qu'ils accèdent à une visibilité double, dans la mesure où ils arrivent à figurer autant dans des expositions en Occident parce qu'ils appartiennent physiquement à ce territoire, qu'à des expositions à caractère politique ou à caractère ethnographique.

Du côté des maisons de vente, les résultats restent peu encourageants même si des ventes ont été organisées depuis 1999. La première vente d'art contemporain africain a été réalisée par Sotheby's en 1999, lors de la dispersion de la collection de Jean Pigozzi. A cette époque, peu d'œuvres pouvaient dépasser les 10 000£. Selon Artprice, « *Entre janvier 2002 et janvier 2007, les prix de l'art contemporain africain se sont envolés (+370% en cinq ans) portés par le boom des marchés émergents et la bulle spéculative, avant de légèrement chuter (-25% entre janvier 2007 et janvier 2010)*[767] ». En 2010, *Philips de Pury &Company* à New York organisa une vente d'art contemporain africain avec de nombreux artistes que l'on pourrait identifier comme des valeurs sûres. Parmi eux, citons Yinka Shonibare MBE, Chéri Samba, Marlene Dumas, Wangechi Mutu, Seydou Keïta, etc. Les estimations étaient très variables et allaient de 35000$, pour l'œuvre de Marlene Dumas intitulée *World cup SA 2010* à des œuvres de Seydou Keïta dont les adjonctions oscillaient entre 2400 et 8000$. Pourtant ces deux artistes font partie des valeurs sures du marché d'origine africaine. La disparité de leur cote doit peut-être, s'expliquer par leur origine géographique le marché sud-africain est beaucoup plus dynamique que le marché malien ; le premier ayant ses propres structures (galeries, centres d'art, critiques d'arts, collectionneurs, etc.), étant tourné vers les Etats-Unis avec une véritable manière de travailler « à l'occidentale ». Malick Sidibé comme Chéri Samba, sont des artistes qui n'ont pas fréquenté d'école d'art mais qui ont appris sur le terrain. Ils ont été découverts et lancés par des *curators*, et faisant partie de collections importantes, leur cote reste stable. Le marché connaît également ceux issus, comme Yinka Shonibare, de la diaspora mais qui restent très attachés à leur culture d'origine. A l'occasion de la vente de *Philips de Pury & Company* en 2010, l'artiste d'origine nigériane Yinka Shonibare décroche selon Artprice « *le plus beau marteau de la vacation à 88000$*[768] » alors que Chéri Samba, issu de ce qu'il appelle la peinture populaire congolaise réalise une vente à 80000$.

Des ventes plus modestes sont réalisées par la quatrième catégorie qui est celle des artistes venant d'Afrique et ayant suivi un cursus académique classique. A ce titre, il est possible de citer un artiste comme le plasticien sénégalais Soly Cissé que l'on retrouvera dans les enchères de Gaïa avec des œuvres proposées entre 2500 et 3500 €. Ses œuvres se retrouvent également aux enchères de Bonhams, en 2012, où son œuvre « Gardien de coutume » fut estimée à 3000-4200€ quand son œuvre « Tourbillon » était estimée à 2500-3000 €, lors de la vente de Gaïa en 2010. La vente de la maison Gaïa en 2010 confirmait une tendance qui reste peu changée, depuis les années 1990. Les artistes présents y étaient, à la majorité, d'origine nigériane, de la république démocratique du Congo, et dans une moindre mesure, d'Afrique du Sud, du Nigeria, du Sénégal et du Mali. Les mises aux enchères dépassent rarement les 5000€ et les invendus peuvent atteindre 80% lors des ventes spécialisées en art contemporain africain. Selon Artprice « *pour les cessions spécialisées de*

[766] NJAMI, S., « L'art et la manière » in Anthologie de l'art africain du XXe siècle, Revue Noire, 2002, p 360.

[767] « L'art contemporain africain peine à se vendre », extrait du rapport d'Artprice 2010.

[768] L'Afrique à l'assaut de New York, Artprice, mai 2010.

2010, Bonhams affichait 60,4% d'invendus, 38,7% pour Philips de Pury, 82,7% pour Gaïa et 74,2% pour Artcurial[769] ».

Il semblerait que le marché de l'art contemporain africain soit mitigé mais aussi complexe à analyser, du fait des nombreuses variables qui pourraient nous permettre de dégager une tendance. Qui des artistes ayant été découverts par des *curators* (qui se rapprochent parfois plus des ethnologues), des artistes africains ayant eu un parcours complètement occidental, des artistes africains ayant intégré le marché global par petites étapes, des artistes d'origine africaine, etc. auraient le plus d'avenir au sein du marché de l'art ? Il est difficile de répondre à cette question. Les artistes gagnent en visibilité, car leurs œuvres sont de plus en plus présentes dans les grandes manifestations et si peu voient leurs œuvres vendues dans les grandes maisons de vente de type Christie's ou Sotheby's. Il semble que les écarts entre l'Afrique et le reste du monde se réduisent ce qui laisse présager une introduction progressive des artistes africains dans le marché de l'art. L'ouverture du continent sur le monde se fait donc aujourd'hui dans le domaine de l'art par ses ambassadeurs, les *curators* africains, les collectionneurs de plus en plus nombreux et les artistes de la diaspora ; ceux partis pour des raisons diverses et qui restent attachés à leur terre d'origine. Bien que l'on refuse le débat sur l'africanité de ces artistes que beaucoup considèrent comme étant des « artistes » tout court (l'origine géographique n'ayant pas d'importance), il est difficile de ne pas considérer la question du territoire comme étant importante. En effet, cette appartenance à un territoire donné se ressent à travers les travaux des artistes, leur manière de voir le monde et de comprendre leur altérité. Ils partagent également, du fait de leur position géographique et de leur attachement à l'Afrique, des expériences communes, comme nous l'explique Simon Njami. Ces artistes partagent également le combat de tenter d'exister dans ce marché qui est aujourd'hui pénétré de manière agressive par les artistes chinois ; mais comme le suggère Njami[770], il faut faire en sorte que les choses existent ! Il revient donc aux *curators* mais aussi aux artistes de faire exister un marché de l'art, pour que l'art contemporain africain puisse vivre, être vu et vendu.

3.1.2 La question du patrimoine pour les générations futures

Bien que l'on puisse se réjouir de l'accès des artistes africains au marché globalisé de l'art, la question du patrimoine sera un des enjeux majeurs des pays africains dans les années à venir. En effet la majorité des musées présents sur le continent africain sont plutôt orientés vers les arts classiques. De plus en plus d'initiatives aujourd'hui travaillentt en faveur de la mise en place de structures pouvant accueillir les œuvres d'art contemporain au sein du continent africain. En effet, les expressions contemporaines trouvent de nos jours difficilement leur place au sein des musées africains, ce qui ne favorise pas, comme nous l'avons vu, la diffusion du travail des artistes contemporains africains sur le continent, avec tout ce que cela implique. Au Mali par exemple, l'idée de la mise en place d'un centre d'art a émergé en lien avec les « Rencontres de la photographie ». Samuel Sidibé, directeur du musée national du Mali explique qu'ils ont, à partir de 2002, décidé de s'ouvrir à la création

[769] « L'art contemporain africain peine à se vendre », Op.cit.

[770] DENIS, J.M., « Simon Njami, l'homme de l'art nouveau », *Afrique Magazine*, 11/05/2011

http://www.afriquemagazine.com/cvip/article/simon-njami-l-homme-de-l-art-nouveau/4/12/4e288549f1102

contemporaine à travers l'organisation de grandes expositions. C'est ainsi que l'exposition *Contact zone* fut mise en place avec le concours de *curators* africaines : la nigériane Bisi Silva, la sénégalaise Ngoné Fall, de la tunisienne Rachida Triki. Douze artistes furent invités : Abdoulaye Konaté (Mali), Ammar Bouras (Algérie), Hassan Echair (Maroc), Sokey Edorh (Togo), Khaled Hafez (Egypte), Huda Lufti (Egypte), Dalel Tangour (Tunisie), Amuche Ngwu-Nnabueze (Nigeria), Kofi Setordji (Ghana), Mamady Seydi (Sénégal), Boubacar Mandé Mory Touré (Sénégal) et Dominique Zinkpe (Bénin). L'exposition accueillit des expressions allant de la peinture à la sculpture en passant par la photo et la vidéo. *Contact zone* fut accueillie dans la nouvelle aile du musée national dont une superficie de 700 m^2 a été réservée à l'exposition de l'art contemporain. De cette initiative découle selon Samuel Sidibé une volonté de ne pas enfermer le musée national du Mali dans le passé et de pouvoir constituer le patrimoine de demain. De plus, grâce aux « Rencontres », le musée national du Mali est en train de constituer un véritable fond photographique dont il se sent aujourd'hui responsable. Pour lui, l'enjeu à travers cette initiative est de rapprocher le public de la création artistique contemporaine afin de créer localement un marché solide qui profite à toutes les parties prenantes du système. Ce marché dépend de l'offre et c'est, selon lui, ce sur quoi il faut travailler dorénavant[771].

Au Nigeria, l'initiative de la création d'un centre d'art à Lagos a été mise en place avec le concours de Bisi Silva. Le *Centre for Contemporary Art, Lagos* (CCA, Lagos) a été inauguré en décembre 2007. Son objectif principal est de refléter la diversité artistique contemporaine en termes d'approches, d'idées et de pratiques tout en favorisant la critique d'art. Pour ce faire, des dispositifs ont été mis en place afin de remplir au mieux les objectifs du *CCA, Lagos*. Ainsi, l'organisation de séminaires, de *workshops* fait partie des priorités stratégiques du centre. Cet évènement a également pour objectif de favoriser l'utilisation des nouvelles technologies, des nouveaux médias et la pratique visuelle expérimentale d'art comme la photographie, l'animation, le film et la vidéo, l'art performance et l'art d'installation qui a été sous-représenté dans la pratique artistique nigériane contemporaine. Pour Bisi Silva, la mise en place du *CCA Lagos* induit au sein du pays un autre challenge, pour les *curators* nigérians qui est celui de comprendre ce qu'implique la diversité culturelle, à travers les différentes ethnies qui peuplent le pays. En effet, même dans un contexte qui peut sembler local, on peut être confronté à ce débat. Lors de la conférence « *Are there foreigners in art ?* », organisée en 2007 par le *National Museum of Art* d'Oslo, Bisi Silva parla de la place du global et du culturel, dans le débat de l'art contemporain africain en constatant que la globalisation n'est, selon elle, pas un fait nouveau et qu'il est fortement imbriqué au contexte économique et à l'idéologie capitaliste. Elle considéra, lors de cette même conférence, que dans le monde de l'art contemporain africain, il y avait comme de perpétuels mouvements du Sud vers le Nord. « *Les artistes font toujours leurs bagages* ». Selon elle, pour mieux faire connaître l'art contemporain africain, il faut nécessairement augmenter les manifestations au sein même du continent.

L'ouverture de centres d'art est une première étape vers la préservation du patrimoine culturel africain contemporain. Elle doit impliquer toutes les parties prenantes qui constitue le marché de l'art et pouvoir développer des alternatives aux modes de diffusion de l'art contemporain africain sur le continent, afin de favoriser l'émergence de collectionneurs

3.1.3 La question de la formation des artistes en Afrique

[771] Propos recueillis lors de la conférence « Rencontres de Bamako 2012 », BOZAR, Bruxelles, le 14 juin 2012.

La question de la formation des artistes sur le continent africain reste un enjeu important, en cette aube du 3e millénaire. En effet, de nombreux pays ne disposent pas d'écoles d'art assez structurées pour permettre aux jeunes artistes ou aspirants artistes de parfaire leur formation en esthétique. Cela se ressent sur le marché qui est très attiré par les artistes d'Afrique du Sud, du Zimbabwe ou encore du Nigeria. L'Afrique du Sud et le Nigeria disposent d'écoles et d'universités qui dispensent des cours de haut niveau où l'esthétique et la réflexion critique sont très développées. C'est ainsi que dans le cas du Nigeria, l'école *Nsukka* a vu naître de très grands artistes.

Nous faisons un constat simple, les pays qui ont le plus investi dans la mise en place d'écoles d'art, sont ceux qui, aujourd'hui, dominent le marché africain. L'Egypte, l'Afrique du Sud, le Nigeria et la Tunisie semblent être les seuls pays d'Afrique qui comptabilisent cinq écoles d'art[772] (ou formations universitaires d'histoire de l'art) ou plus au sein de leur système d'éducation. Des initiatives et des centres de formation commencent peu à peu à émerger comme à Bamako où sont nés un centre pour la photographie et un conservatoire des arts et métiers du multimédia.

Le manque de structures académiques solides est une des raisons du déplacement des artistes vers l'Occident. Comme nous l'avons vu dans notre questionnaire, mais également en prenant un échantillon de la biennale de Dakar (année 2008 de la biennale de Dakar), une grande majorité des artistes, notamment les jeunes vivent hors du continent africain. Le constat est le même lorsque l'on analyse la liste d'artistes présents à la vente Gaïa 2010 (voir annexes). De plus, ces derniers bénéficient de nombreuses bourses et du soutien de structures comme la *Prince Claus Foundation* qui existe depuis 1996 et dont le siège est à Amsterdam. La Fondation a comme objectif de soutenir des programmes et actions culturelles dans des régions où les possibilités d'accession à la production et à la recherche culturelle sont limitées. Pour la Prince Claus Foundation, la culture serait un besoin fondamental qu'il faut soutenir, principalement là où elle est menacée. A ce titre, elle décerne chaque année un prix à des artistes souvent impliqués dans un projet et favorise le dialogue entre eux et l'environnement culturel et artistique. Il reste nécessaire pour le continent africain de pouvoir structurer ses écoles d'art mais également sa formation universitaire, afin que parallèlement à l'émergence d'artistes il puisse réellement y avoir l'émergence d'une jeune génération de critiques d'art. Trouver les moyens de structurer et de professionnaliser la vie artistique en Afrique sera donc un des enjeux des prochaines années dans la mesure où des artistes, qui n'ont pas l'opportunité de partir compléter leur formation ailleurs, ont très peu de chances d'intégrer le marché de l'art, faute de structures pouvant les accompagner et leur indiquer les diverses marches à suivre pour leur promotion. A ce titre, un étudiant de l'institut national des arts de Dakar Samba Ndiour Ndior, interrogé en 2006 sur l'existence de structures au Sénégal qui pouvaient les aider à promouvoir leur art répondait :

> *« Par exemple pour le cas du Sénégal à part la biennale je ne vois pas. Parce c'est vraiment dommage encore parce que ce sont des insuffisances aussi. Et comme tu viens de le signaler en dehors de la biennale ; parce ce que la biennale c'est chaque deux ans, et si tu imagines cet intervalle temps, cette poussière de temps il n'y a pas certaines activités artistiques qui peuvent pousser les jeunes artistes sénégalais à créer. La preuve en n'est que dans la biennale tous les visiteurs sont des étrangers, la majeure partie on ne voit pas la présence des sénégalais et pourtant c'est organisé au Sénégal. Je pense que cela c'est l'échec du festival, du gouvernement si je peux m'exprimer ainsi parce que*

[772] Source Penrose press.http://penrose-press.com/fine-art/africa/Schools.idd

cela n'a pas été médiatisé. On devait véhiculer cela en poussant au maximum possible au niveau de la télé, des radios, etc. Pour que les gens puissent avoir cet écho et qu'ils puissent converger vers les sites, ou bien même forcer les établissements qui ont une matière artistique par exemple, à sensibiliser ceux qui sont dans ces différents établissements à pousser les élèves à venir ».

Le discours de ce jeune étudiant montre bien que les réseaux de diffusion ne sont pas toujours bien définis pour des aspirants artistes. Or il est important que les cadres qui structures la formation des jeunes artistes puissent leur inculquer des réflexes pragmatiques, pour qu'en fonction de leur niveau ils puissent trouver des sources de financement de leurs projets, savoir comment mettre en place des collectifs afin de partager des expériences, des méthodes, des bonnes pratiques et qu'ils ne voient pas en l'art le seul côté esthétique. Une culture de la démarche proactive doit être au cœur de la formation de ces jeunes artistes, car comme nous le constatons, la crise économique actuel entraine de nombreuses restrictions budgétaires auxquelles le secteur de la culture n'echappe pas. La prise d'initiatives peu couteuses semble donc être, à l'heure actuelle, la seule manière, pour des artistes qui ne peuvent pas accéder à des environnements favorables à leur éclosion, de promouvoir aujourd'hui leur art. Le point de vue du directeur artistique de la Fondation Blachère, Pierre Jaccaud est d'ailleurs à ce titre très pragmatique lorsqu'il affirme à propos de la formation des artistes en Afrique : « *Ce point pour moi est fondamental. La formation est primordiale. Il faut inventer un enseignement adapté à l'économie. Être inventif et ne pas copier forcément l'enseignement des pays du Nord*[773] ».

3.1.4 Esthétique postcoloniale et Critique d'art

3.1.4.1 Les revues

Nous avons pu constater avec l'exemple des écoles d'art nigérianes qu'il y a eu dans certaines régions de l'Afrique, une véritable réflexion critique durant les années postindépendances. Le Sénégal, à travers l'Ecole de Dakar s'est également, pendant quelques années, distingué dans la formulation de positionnements esthétiques et critiques, notamment sous le présidence de Léopold Sédar Senghor. Plus tard, dans les années 1980-1990, ont émergé de nombreuses revues de critique d'art qui ont participé à la reconnaissance de l'art contemporain africain. A titre d'exemple, la revue ***Nka***, fondée par Okwui Enwezor en 1994, fut la première revue à se consacrer, exclusivement, à l'art contemporain africain en présentant une réflexion critique. Elle fut dirigée par Olu Oguibe et Salah Hassan. « *A l'instar de* Revue Noire, Nka *fut conçue et développée afin de contribuer à la visibilité de la nouvelle génération d'artistes africains ou de la diaspora (Afro-Américains, Antillais, Amérique du Sud)*[774] ». La revue fut coordonnée grâce au concours de l'*Africana Studies and Research Center* de l'université de Cornell à New York. *Nka* aura rigoureusement participé à donner une autre vision que celle de l'exotisme qui caractérisait souvent les expositions d'art auxquelles participaient des artistes africains. Elle a également « c*ontribué aux débats sur le multiculturalisme dans le monde de l'art non américain et a, dans une certaine mesure, façonné les modes d'utilisation des théories post-coloniales dans le champ de l'art contemporain international (...) elle a été l'une des rares plates-formes existant dans le*

[773] Entretien accordé par Pierre Jaccaud le 11 avril 2011

[774] « *NKA – Journal of contemporary African art* », Catalogue Africa Remix 2005, p 271.

monde de l'art international pour un grand nombre de jeunes critiques d'art africains ou nord-americains écrivant sur l'art africain contemporain[775] ».

Du côté francophone, **Revue Noire**, éditée en langues française et anglaise à Paris était un trimestriel, fondé en 1991 par Jean-Loup Pivin, Pascal Marin Saint-Léon, Bruno Tiliette et Simon Njami. La revue remplit à peu près les mêmes missions que *Nka* en présentant d'abord des artistes, les évènements artistiques tels les « Rencontres africaines de la photographie » de Bamako, la biennale de l'art contemporain africain de Dakar, le Festival panafricain du cinéma de Ouagadougou (FESPACO) etc. Sa présence et sa couverture ont permis durant les dix années de son existence de faire connaître des milliers d'artistes d'Afrique et de la diaspora, mais aussi de faire connaître les différentes expressions artistiques ; photographie, arts plastiques, mode, design, cinéma, etc.

Présence africaine, bien que née avant les indépendances a eu un réel impact sur la conscientisation de l'homme noir en Afrique et dans la diaspora. La revue naquit aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale, en 1947, par l'initiative du professeur de philosophie d'origine sénégalaise, Alioune Diop. Elle avait, dès l'origine, la volonté de défendre les idées panafricanistes venant de l'autre côté de l'Atlantique et véhiculées à travers William Ebony Dubois et George Padmore (que l'on considère comme étant le père du panafricanisme), mais aussi venant de l'Afrique avec Kwameh Nkrumah ou encore Jomo Kenyatta.[776]. La revue présence africaine a permis de consigner les points de vue de prestigieux écrivains et a obtenu le soutien de grandes personnalités comme André Gide Jean-Paul Sartre, Léopold Sédar Senghor. Sa manière d'aborder les problématiques politiques et culturelles concernant la condition noire fit d'elle un précurseur dans la lutte et l'affirmation de la pensée postcoloniale qui, aujourd'hui, est un paradigme central dans la réflexion africaine.

Africultures est une revue qui couvre toute l'actualité culturelle du continent africain. Elle s'offre d'être un pont entre les créateurs africains et leur public, d'avoir un regard critique sur les productions culturelles et artistiques du continent dans sa globalité, incluant autant le Maghreb que la Réunion, autant l'Afrique du Sud que la Somalie. Son point de vue sur l'Afrique et la diaspora concerne également les évènements politiques, historiques et demeure profondément postcolonial. Africultures est donc une revue qui permet de connaître l'agenda culturel du continent, elle permet également aux professionnels du domaine de l'art et de la culture de pouvoir donner leur point de vue sur des questions posées à travers des articles ou des dossiers qui peuvent traiter d'esthétique, de sociologie, d'évènements d'envergure sur le continent africain, etc.

La biennale de Dakar a également édité pendant quelques années une revue intitulée **Afrik'arts** seul magazine consacré aux arts visuels en Afrique francophone et dont le but était de consacrer un regard critique à l'art contemporain africain.

L'émergence des revues permet de pouvoir diffuser les idées, les tendances artistiques, de développer un point de vue aiguisé sur les évolutions de la culture en Afrique. Elles permettent aux néophytes de s'y reconnaître. En définitive, même si certaines initiatives ne perdurent pas, faute de moyens financiers ou techniques, elles ont le mérite d'exister ou d'avoir existé. Elles auront permis d'une part, de diffuser le travail des artistes africains et d'autre part, de voir émerger des critiques d'art, des personnalités dont les points de vue enrichissent la littérature « artistique ». De ce point de vue, il est important que des initiatives en faveur de la valorisation du travail des artistes et de leur intégration au « système » se fassent dans les règles et que la littérature et la philosophie puissent appuyer les démarches

[775] Ibid.

[776] http://www.presenceafricaine.com/content/8-revue

artistiques. Comme l'affirme Barbara Murray, « *Les revues d'art promeuvent les artistes et contribuent au développement d'un mécénat ainsi que d'un marché. Les revues d'art suscitent l'intérêt pour le travail des artistes, et leur permettent ainsi de vendre leurs œuvres, ce qui signifie qu'ils peuvent continuer à produire*[777] ». Barbara Murray poursuit en expliquant que « «*les revues d'art sont un moyen de stimuler et de créer des ouvertures et de nouvelles perspectives*[778] ».

3.1.4.2 Enjeux de la critique et du commissariat d'art en Afrique

La problématique qui semble persister est celle de la professionnalisation des critiques d'art en Afrique. En effet, seule leur professionnalisation permettra aux *curators* de ne plus communiquer sur les origines géographiques des artistes africains, pour se focaliser sur leur démarche esthétique et sur ce qu'ils apportent à l'art de manière générale. Il est vrai que la culture reste très présente dans les justifications des démarches artistiques des artistes, mais le rapport à leur travail doit aussi être traduit d'un point de vue esthétique. Pour leur part, les critiques, dont le rôle est de stimuler la création artistique, doivent véritablement avoir une formation solide pour orienter les artistes vers des directions qui seront intelligibles pour eux et en cohérence avec leurs orientations d'origine, ainsi que pour le public et les collectionneurs.

Les initiatives en faveur du développement du commissariat d'art commencent à émerger, toujours dans une perspective postcoloniale qui voudrait que les africains écrivent eux-mêmes leur histoire. A cet effet, l'idée de donner à un jeune *curator*, la chance d'exposer lors d'un événement d'envergure, a été testée à l'occasion des « Rencontre de Bamako » de 2011. Les organisateurs donnèrent « carte blanche » à Ruth Belinga, afin qu'elle puisse organiser une exposition suite à un appel à candidature proposant de rendre hommage à l'artiste précurseur de l'art vidéo en Afrique, Goddy Leye, aux « Rencontres africaines de la photographie ». Ce genre d'initiatives peut favoriser le dialogue entre *curators*, artistes et public mais aussi encourager l'éclosion du métier qui, du fait de la pauvreté de l'agenda culturel sur le continent africain, offre peu de possibilités aux jeunes *curators* ne pouvant réaliser des expositions dans les centres d'impulsion occidentaux.

3.2 Perspectives

3.2.1 Perspectives : Place de l'art numérique dans l'art contemporain africain

Nous faisons le choix de ne parler de l'art numérique en Afrique qu'au niveau des perspectives, car la question pour nous est de savoir comment il se place dans l'univers de l'art contemporain africain. Avec l'explosion des TIC, de nouveaux usages ont émergé,en rapport avec le développement de nouvelles manières de travailler dans le monde de l'art. Pour Norbert Hillaire et Edmond Couchot, « *Non seulement de nouvelles formes d'art apparaissent (images de synthèse, dispositifs interactifs, multi et hypermédia, art sur réseau), mais presque tous les arts traditionnels empruntent, et de façon croissante, aux technologies numériques, de revivifient et se transforment à leur contact : les arts graphiques et photographiques, les arts plastiques, l'art vidéo, le cinéma, la télévision*[779] ». Les nouvelles technologies apparaissent au niveau de toutes les strates de l'art et en ont modifié les

[777] MURRAY, B., « Ecrire sur l'art : le rôle d'une revue d'art dans la promotion de l'art contemporain africain », Dakar – Art, Minorités, Majorité, AICA, juillet 2003, p 5.

[778] MURRAY, B., Op.cit., p 9.

[779] COUCHOT, E., HILLAIRE, N., Op.cit., p 7.

approches, la mise en perspective, jusqu'au plus profond de ses fondamentaux. Aussi les modes de diffusions ont-ils profondément été bouleversés par l'émergence des nouvelles technologies sur la scène artistique. D'un point de vue plus global, l'émergence de l'art numérique pose également de nombreuses questions comme celle de l'accès aux techniques, celle de l'accès à Internet, celle de sa conservation et de sa reproduction. Elle pose également la question de sa compatibilité et de son obsolescence. Le lien entre la technique et les idées est mis à l'épreuve avec les nouvelles technologies. Comment la valeur marchande d'une œuvre numérique est-elle évaluée dans le temps? Comment peut-elle être plus cotée si la technique par laquelle elle existe devient obsolète ?

Une fois de plus, la technique se confronte à la vision et aux conceptions profondes de l'estimation d'une œuvre d'art. Jean-Loup Amselle, dans son ouvrage L'art de la friche. Essai sur l'art africain contemporain, cite le critique d'art sénégalais Iba Ndiaye Djadji qui considère que « *Les artistes africains doivent s'imprégner des arts numériques, non pas pour qu'ils deviennent des artistes numériques, mais pour qu'ils « «* scientisent *» » leur création, pour être hommes et africains de leur temps*[780] ». Il avait compris que la science et la technique prenaient une place qui serait certainement, dans un futur proche, inamovible dans le système ; intrinsèquement liée à l'art. A titre d'exemple, Jean-Loup Amselle cite un artiste comme Samba Fall, qui a une parfaite maîtrise de l'outil informatique. Né en 1977 à Dakar, Samba Fall est diplômé de l'Ecole Nationale des Arts du Sénégal où il a suivi une formation en Multimédia et Art Vidéo à Dakar, avant de compléter sa formation en Norvège où il vit actuellement. Peintre, vidéaste et « bidouilleur » sur le net, Samba Fall fait partie de la génération de créateurs africains qui ont une parfaite maîtrise du langage informatique et des outils de l'art numérique. Il a participé à plusieurs grandes expositions au Sénégal, en Europe et aux USA, notamment à la Galerie F20, à Amsterdam, à la Galerie Kriss, à Oslo, au *National Black Art Show*, à New York, etc. L'essentiel du travail de Samba Fall est une réflexion axée sur le comportement de l'homme au sein de la société, avec comme paradigme les changements de personnalités. Son œuvre « *Consomania* », vidéo de 4mn 41s, s'inscrit dans cette dynamique. Elle constitue un ensemble de questionnements de l'artiste sur la société de consommation. « Qui suis-je ? Qu'est ce qui m'arrive ? », « Suis-je victime de ma propre imagination ? Suis-je dans un rêve ? Suis-je dans un monde parallèle ? Que se passe-t-il ? ». « *Consomania* » met en scène un monde de consommateurs de races et couleurs différentes. Chacun se déplaçant difficilement avec une étiquette se référant aux produits du commerce ; symbole d'une humanité qui s'écroule sous le poids de la consommation. Un monde de consommateurs où civilisation, paix, humanisme, etc. subissent la pression du pétrole, des guerres, de la déforestation, etc. Pour Samba Fall, le numérique permet à l'artiste de s'exprimer, mais il ne considère pas forcément le médium comme étant spécifiquement occidental. Il affirme « *Mon travail parle du comportement des gens, comment ils vivent, comment ils font pour trouver les solutions aux problèmes de la vie quotidienne. Ce qui m'intéresse ce n'est pas ce qui est autour mais la façon dont les gens arrivent à créer leur environnement. Mon travail parle de cela, aujourd'hui je vis à Dakar et à Oslo mais quand on parle de contemporain, de mondialisation il y a beaucoup de choses que nous faisons ici et des choses que font les norvégiens qui sont les même mais il y a des approches différentes*[781] ». Jean-Loup Amselle le rejoint dans sa conception de l'universalité de l'art numérique qu'il considère comme n'étant pas une propriété « *exclusive de l'occident*[782] ». Il

[780] AMSELLE, J.L., L'art de la friche. Essai sur l'art africain contemporain, Op.cit, 2005, p 77.

[781] Entretien accordé par l'artiste en 2006.

[782] AMSELLE, J.L., Op.cit., p 77.

poursuit en affirmant que « *Les pratiques artistiques africaines doivent(…) évoluer vers de nouveaux horizons comme le font aujourd'hui leurs homologues des autres continents*[783] ».

A l'heure actuelle, en Afrique, les conditions sont malheureusement rarement réunies pour répondre efficacement à la mise en place des dispositifs qui pourraient soutenir la vie d'une œuvre numérique, à partir de sa naissance et tout au long de sa vie. Comme nous l'avons vu, la fracture numérique reste forte en Afrique et bien que des améliorations considérables aient vu le jour depuis cette dernière décennie, il reste rare que des artistes se spécialisent dans l'art numérique. La raison première est celle des moyens financiers, car pour pouvoir travailler, l'artiste doit disposer d'un certain nombre d'outils dont le financement pour l'acquisition reste important. La question de la formation reste elle aussi importante, dans la mesure où, comme nous l'avons vu également, les écoles d'art sur le continent africain ne disposent pas des infrastructures les plus « solides » ni même modernes pour répondre aux besoins de formation de leurs étudiants. Cet état de fait pousse souvent les artistes contemporains africains ayant la « fibre technique » à s'exiler pour se former. Sans prétention aucune, nous constatons que l'art numérique, reste sur le continent, une pratique assez peu répandue, mais qui tendra forcément à se développer. La question est de savoir dans quel type de contexte il sera accueilli et s'il va continuer à subir les mêmes tourments et mouvements que la création contemporaine plastique.

3.2.2 Ce que l'œil voit

Le concept numérique fait basculer les paradigmes essentiels de l'art. L'ordinateur entraîne l'artiste vers son public, dans un dialogue différent. L'œuvre numérique, dans son rapport à l'image et à la technique, pousse l'artiste dans une zone peu stable dans la mesure où les technologies changent et évoluent de manière constante. Divers médias peuvent constituer une œuvre, en effet, on ne juxtapose plus le son et l'image, mais on les présente comme un tout et comme nous l'explique Jean-Pierre Balpe, *« il ne s'agit plus de présentation simultanée coordonnée, mais de fusion et d'interopérabilité*[784] ». L'œuvre numérique fait donc appel à plus de sens et à plus de références pour sa lecture, elle fait fi du concept d' « unicité » comme nous l'expliquent Norbert Hillaire et Edmond Couchot - terme emprunté à Walter Benjamin qui considérait que l'œuvre d'art avait la caractéristique d'être unique. Tout bascule et engendre une lecture de l'art qui doit s'affranchir des schémas de pensée et se construire dans une sorte de *mix* où peuvent intervenir texte, image, son, mouvement, espace et peut-être même odorat. L'art numérique fait constamment appel à de la programmation assistée par ordinateur, ce qui le rend évolutif et ouvre ses perspectives à l'infini. Ses possibilités sont extensibles et sa retranscription encore plus créative, dans la mesure où l'art numérique englobe des pratiques diverses et variées connues, jusque-là pour faire partie d'autres domaines comme l'informatique, la cybernétique, etc. Intervient alors la notion d'hybridation qui est caractérisée par le mélange de la conception artistique et de la conception scientifique. Cela implique une extension des savoirs de la part de l'artiste qui se doit de maîtriser, en tout cas, de connaître une technique qui ne s'approche pas de ce qui se faisait jusque-là. Nous sommes aujourd'hui dans une sorte de rupture qui nous pousse à

[783] Ibid.

[784] BALPE, J.F., « les concepts du Numérique », in L'art et le numérique, Les cahiers du Numérique, Hermès, volume 1, numéro 4, 2000, pp 13-36

imaginer une réappropriation du patrimoine artistique d'innovations et l'extension du pouvoir créatif des artistes.

L'art plastique dans sa célébration du beau, de l'intelligible ou du sensible est peut-être obsolète et constitue un carcan dans lequel l'art numérique ne peut s'enfermer. Les besoins pour s'y exprimer sont nombreux et l'on y accepte ce qui était sans doute impensable dans l'art figuratif, il y a quelques années. Il y a rupture mais également continuité, rien n'est brutal le socle, demeure et c'est ce qui fait dire à Norbert Hillaire et Edmond Couchot que le numérique porte en « *lui les moyens de s'inscrire dans le prolongement des techniques traditionnelles utilisées par les artistes, voire dans le prolongement de la dé-spécification technique propre à l'art du XXe siècle*[785] ». La perception de l'œuvre d'art ne fait plus donc seulement appel à l'œil en tant que sens, comme contact premier avec celui qui voit l'œuvre mais permet d'entrer avec elle de plusieurs manières possibles manières même si la fonction du message transmis demeure la même. Le rapport « art et science » est désormais lu avec une grille différente.

Pour Hortense Volle, « *l'avènement des Nouvelles Technologies de l'Information et de la Communication (NTIC) augure ainsi d'une civilisation du numérique qui pose à la création africaine contemporaine le défi des nouveaux supports, de nouveaux outils*[786] ». Il n'en demeure pas moins que l'art numérique doit être vu comme une perspective car l'enjeu pour l'Afrique de rentrer dans le monde numérique est au sein du processus engagé. La question des moyens peut rapidement être résolue. De nombreuses initiatives ponctuant la vie artistique africaine et les nombreux artistes africains de la diaspora essayent d'en tirer profit. La question est de savoir si ces artistes sont capables de répondre aux exigences du marché de l'art, en matière d'expertise et de talent.

3.2.3 Initiatives africaines

3.2.3.1 Rose des vents Numériques

« Rose des Vents Numériques » est un projet transnational qui réunit le Sénégal, le Mali, l'Afrique du Sud, la Caraïbe et la Finlande autour de la promotion des arts numériques. Ce jeune projet, soutenu par ACP (Afrique Caraïbe Pacifique) - cultures a pour objectif de promouvoir et de démocratiser l'usage des technologies numériques dans l'art. Ce projet s'articule sur de l'organisation de Festivals, de sessions de formation aux technologies numériques, la mise en place de résidences croisées, la mise en œuvre du volet Afrique-Caraïbes de la plateforme de ressources razzia sur les arts numériques, en collaboration avec d'autres réseaux internationaux tels le RAN (Réseau d'Art Numérique) et la participation au 8e Forum des Arts Numérique de Martinique organisé par l'OMDAC à Fort de France, pour une ouverture vers les Caraïbes.

Ses objectifs sont de[787] :

• *structurer les lieux dédiés aux arts numériques en Afrique ;*

• *soutenir le développement et la production de créations dans le domaine des arts numériques, propre à l'Afrique et aux Caraïbes ;*

[785] COUCHOT, E., HILLAIRE, N., Op.cit., p 37.

[786] VOLLE, H., Op.cit., p 17.

[787] http://www.ker-thiossane.org/spip.php?article26

• donner une visibilité aux projets dédiés aux arts numériques en Afrique et dans les Caraïbes ;
• créer un réseau d'Art numérique en Afrique et dans les caraïbes relié aux autres réseaux internationaux ;
• Rose Des Vents Numériques : un projet d'essaimage sur le long terme.

L'idée était donc de favoriser l'usage des technologies numériques à travers les logiciels libres, engager des réflexions sur le domaine du numérique, avec l'organisation de deux rencontres professionnelles à Dakar et à Bamako, d'organiser des résidences d'artistes qui seraient présentées lors d'Afropixel, à Bamako et à Dakar, et lors du Forum des Arts Numériques à Fort de France. La première édition d'Afropixel eut lieu en 2008, l'idée est d'inviter toutes les parties prenantes à l'élaboration d'un projet numérique, en termes de hardware et de software, c'est-à-dire convier « *informaticiens, chercheurs, penseurs, acteurs de la société civile, entrepreneurs, à échanger et à exprimer leurs points de vue sur la place et l'impact des nouvelles technologies dans les sociétés africaines actuelles*[788] ». Le projet fonctionne en partenariat avec de nombreuses institutions publiques et privées :

- Trinity Session, Afrique du Sud
- Le Centre Soleil Mali
- OMDAC Martinique -
- Mains d'Œuvres – Arts Sensitif, France

Et avec la contribution de partenaires :

- Pixelache, Finlande
- Université de Dakar UCAD, Sénégal
- Conservatoire des métiers liés au multimédia, Mali

Inscrit dans une dynamique favorable au partage des connaissances, le projet « Trinity session », en collaboration avec Kër Thiossane, organisateurs du projet « Rose des Vents Numériques », a été expliqué par les artistes sud-africains Stephen Hobbs et Marcus Neustetter. Redécouvrir la ville postapartheid de Johannesburg fut la genèse de leur projet. L'idée était de donner une autre lecture de la ville à travers la gestion et la réinvention de l'espace public. Il s'agit ainsi d'avoir une approche proactive sur les évolutions de l'espace géographique et d'aider les artistes, intéressés par les démarches d'occupation de l'espace public, des procédures et des modes de relation aux personnes avec lesquelles ils ont envie d'avoir une interaction. De leur côté, les deux artistes en 2006 eurent une démarche particulière, suite à une interaction à Johannesburg avec un sénégalais. Venus photographier la ville de Hillbrow, un sénégalais les interpella en langue française pour leur dire que le quartier était dangereux pour eux. Etant d'origine sud-africaine, les deux artistes ne comprirent pas pour quoi ils furent interpellés en Français. Par la suite, ils décidèrent de réaliser un projet sur cette communauté et demandèrent aux sénégalais de Hillbrow de leur dessiner des cartes de la ville de Dakar. Les émigrants, pour la plupart illégaux, n'avaient pas quitté l'Afrique du Sud, pour certains depuis plus de dix ans, dessinèrent des cartes approximatives. Les deux artistes, une fois arrivés à Dakar, se perdirent. Ils réussirent à retrouver les lieux dont leur avaient parlé les immigrants, une fois qu'ils commencèrent à entrer en interaction avec les personnes dont les migrants leur avaient parlé au cours de leurs discussions. Ainsi, ils arrivèrent à rétablir des connexions entre ces migrants et les personnes

[788] http://sicap1695.phpnet.org/spip.php?article5

indiquées, sans utiliser la technologie, rien que par des connexions humaines. L'intérêt majeur de cette expérience fut de revenir à Johannesburg et de revoir la communauté sénégalaise. Ils leur présentèrent des photos des personnes qu'ils avaient retrouvées et redessinèrent les cartes qu'ils présentèrent dans un night club à Hillbrow et partagèrent leur expérience avec la communauté des migrants de Hillbrow (congolais, nigérians, sénégalais, etc.). Pour les membres de la communauté sénégalaise, revoir les images de Dakar et de certaines de leurs connaissances avec lesquelles ils n'avaient plus de contacts fut très émouvant. Pour les artistes, cette démarche n'avait rien à voir avec la ville de Dakar, ni avec la communauté sénégalaise. En effet, l'objectif était qu'ils se connectent avec leur propre ville, leur propre pays.

A Dakar, le projet prit une tournure différente avec la collaboration des deux artistes qui, à cette occasion, revêtirent les habits de producteurs culturels. Ce fut leur seconde expérience à Dakar. Pendant une semaine, ils travaillèrent avec les étudiants de l'école nationale des beaux arts à réaliser une performance, autour d'un bâtiment voué à la destruction pour un projet immobilier. L'intérêt pour les artistes fut donc de s'interroger sur le devenir de cet espace, sur le sort et la perception des occupants. Le projet, réalisé sous forme de performance, a été de courte durée et l'idée était de la faire vivre dans la mémoire de ceux qui se trouvaient *in situ*. Il s'est donc agi d'une réflexion momentanée qui n'a existé que pour ceux qui étaient là à ce moment-là ; une réflexion sur le *hic et nunc*. L'objectif était de sensibiliser les personnes présentes, durant la performance, au devenir du bâtiment et d'initier, en quelque sorte, une provocation à la réflexion. Leurs deux initiatives permirent d'introduire plusieurs problématiques attenant aux dynamiques sociales qui aujourd'hui sont caractéristiques des problèmes en Afrique. A travers la première expérience, les artistes interrogèrent la manière dont les sud-africains s'appropriaient leur espace et la *sérendipité* conduisit Hobbs et Neustetter à s'interroger sur la problématique du déplacement à travers leur rencontre avec la communauté sénégalaise de Hillbrow. Partir avec des cartes réalisées à travers le souvenir de ces migrants à la conquête d'un espace inconnu (la ville de Dakar) fut dans la démarche un tournant important. Il y eut à leur arrivée, dans la ville de Dakar, une confrontation entre l'imaginaire (à travers les cartes dessinées) et le réel (car les cartes ne reflétaient pas vraiment la ville). La problématique du déplacement fut également interrogée, à travers les personnes dont les migrants leur avaient parlé et qu'ils avaient pu retrouver et photographier, et à travers la restitution du voyage, faite lorsqu'ils furent de retour à Hillbrow.

Enfin, à travers le second projet, l'idée d'achever la construction du bâtiment inachevé, à travers une performance interroge la place des migrants sénégalais dans la société sénégalaise, dans la mesure où la plupart sont partis avec l'objectif de construire une maison ; mais que lorsque les difficultés économiques surgissent, il leur devient difficile d'achever leurs maisons en temps voulu ; et c'est ainsi que de nombreux migrants se retrouvent en situation de déplacement pour un nombre d'années indéterminé. La place du lieu et celle de l'imaginaire ont été combinées dans un projet commun d'occupation de l'espace, dans une forme de rejet des technologies numériques, ce qui pose en même temps la question de leur usage et de leur place dans notre société aujourd'hui.

3.2.3.2 Le projet African Digital Art

Le projet *African digital Art*, initié par Jepchumba, jeune artiste d'origine kényane vivant à Chicago qui, du fait de ses nombreux déplacements, se demanda s'il existait une plateforme digitale, au sein de laquelle il était possible de suivre les projets numériques d'artistes originaires d'Afrique. Voyant qu'il n'en existait pas, il mit *« African Digital Art »*

en place. L'idée était de présenter divers projets africains autour de l'art numérique créés par des collectifs d'artistes ; des artistes en recherche de visibilité sur la toile. L'objectif était de pouvoir établir, suivre ou présenter les projets africains à travers Internet. Cela devait aussi permettre de connecter les artistes entre eux et de rendre leurs œuvres visibles au sein de leur communauté.

Faire reconnaître le potentiel artistique de l'Afrique a été l'une des idées maîtresses de la création de cette plateforme, sur laquelle il est possible de déposer son projet et donc de le rendre visible. Car, autrement, il pourrait être noyé dans la blogosphère ou au sein de la toile. La création de cette galerie s'inscrit en plein cœur du développement et des mutations qui s'opèrent en Afrique, grâce aux technologies numériques. Bien qu'il soit encore difficile à la majorité des africains d'acquérir un ordinateur ou même la connexion Internet, l'usage du Smartphone augure de belles perspectives, dans la mesure où, il permet de sauter des étapes et de rattraper le monde du digital par un autre chemin. Il est ainsi envisageable, grâce à de nouveaux usages, de s'attendre à une explosion de l'utilisation des technologies numériques, par les nouvelles générations d'artistes africains en quête de visibilité. Le fait que l'Afrique soit un continent jeune laisse penser que des projets artistiques, à fort potentiel, verront le jour grâce aux nouveaux usages du numérique.

3.2.3.3 Œuvres engagées, nouveaux médias : Michèle Magema

Artiste vidéaste, Michèle Magema est originaire de la République Démocratique du Congo. Son travail artistique interroge la mémoire, l'histoire et la question de l'hybridité à travers son propre parcours. Michèle Magema travaille avec les supports modernes comme la vidéo. Elle réalise également des installations et pratique aussi la photographie. Diplômée de l'Ecole des beaux arts de Cergy, Michèle Magema a reçu de nombreux prix et participé à des évènements d'envergure tels la biennale de Dakar qui fut d'ailleurs son premier grand prix, les Rencontres de la photographie de Bamako, Africa Remix, plus récemment le festival panafricain d'Alger, la biennale de la Havane, etc. Elle expose aujourd'hui partout à travers le monde ; Etats-Unis, Israël, Autriche, Algérie, Allemagne, etc. A travers les questions que Michèle Magema se pose dans son travail, les questions du déplacement et son effet sur la mémoire, de la place de la politique et de son impact dans les sociétés africaines sont récurrentes. Les canaux qu'elle utilise permettent au message d'être reçu de manière à interpeller le public de manière très explicite. Nous faisons face à une tendance qui se démocratisera dans les prochaines années, dans la mesure où de plus en plus d'artistes comme Michèle Magema réalisent un art engagé à travers des mediums visuels tels la vidéo. Dans son œuvre « installation-vidéo » *Oyé Oyé*, l'artiste questionne la place de la femme congolaise à l'époque de la dictature du président Mobutu. Dans sa vidéo en deux parties, les femmes dansent sous le regard du président Mobutu et Michèle Magema marche au pas dans une robe bleue, symbole des uniformes que portaient les jeunes filles de la nation, l'artiste pousse le public vers un univers où pratiques vidéo et photographies nous incitent à avoir un regard critique sur la place et le rôle des femmes dans la dictature de l'époque du président Mobutu et plus généralement, le rôle et la place de la politique africaine notamment pour diffuser la propagande de l'état. Michèle Magema se définit elle-même comment étant une « hybride-culturelle » avec une identité composite. Elle interroge constamment ses deux cultures, dans leur portée sociale et politique, et pousse son public à avoir un regard « post exotique » sur les phénomènes politiques et sociaux qui concernent l'Afrique.

L'engagement politique de Magema se retrouve également dans les travaux de très nombreux artistes africains et l'image comme médium nous pousse à croire que l'impact peut être plus fort. A cet effet, le constat fait par Iolanda Pensa, lors de la biennale de Dakar 2012,

nous permet de penser qu'il existe un réel engagement politique de la part de nombreux artistes africains et que cette position est déterminante dans la conception que de nombreux artistes se font de leur fonction d'artiste. Parlant de la rétrospective organisée lors des vingt ans de la biennale de Dakar ; où toutes les œuvres primées depuis le début de la biennale devaient être re-présentées, Iolanda Pensa constate qu'il y a eu un fil conducteur, une cohérence reliant toutes les éditions de la biennale. Elle affirme « *En ce qui concerne la rétrospective organisée par Sylvain Sankalé l'aspect le plus significatif de l'exposition, c'est qu'elle montre la parfaite cohérence des choix du jury au fil du temps. Les personnes changent, mais huit fois sur huit on a choisi des œuvres politiques, historiques, ou de propagande qui glorifient la liberté et l'indépendance de l'Afrique*[789] ».

La question est de savoir si l'engagement politique et les nouveaux médias seront dans un futur proche ou lointain, les étendards de l'art contemporain africain. Il semblerait qu'il y ait une tendance assez difficile à circonscrire, dans la mesure où aujourd'hui l'artiste définit lui-même ses propres frontières, ses intérêts et sa manière de comprendre le monde et de le restituer dans son œuvre. De nombreux artistes vivent actuellement dans des endroits qui ne sont pas leurs lieux de naissance, mais restent très attachés à leur pays d'origine. L'évaluation de la distance, comme Appadurai l'a expliqué dans son ouvrage, Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation, reste subjectif et nous montre que, même en situation « diasporique », les individus demeurent souvent très attachés à leur environnement d'origine. Cette posture que certains qualifient « d'hybride » dans la mesure où les artistes dont nous parlons vivent souvent entre deux pays ou même ont des attaches culturelles diverses et auxquelles ils tiennent, révèle la force de l'identité ; et de l'attachement aux territoires qu'ils conquièrent. Nous utilisons le verbe conquérir, car la question de l'appartenance et de l'appropriation a toute sa place dans les problématiques de l'identité et elles évoquent la place de l'artiste au sein de la société. Les artistes engagés resteront donc, semble-t-il, fortement présent dans l'univers de l'art contemporain africain, tant que les programmes politiques et leurs applications continueront à refléter pour eux l'injustice. L'artiste camerounais Guy Wouété, pour sa part, pense qu'au vu de cette différence l'art sur le continent Africain ne peut exister d'une autre manière que par l'engagement ; chose à laquelle on n'échappe pas sur le continent, même en Afrique du Sud. [790]. De plus, l'impact des nouvelles technologies reste majeur et augure de nouveaux usages et de nouvelles méthodes de gestion de la perception de l'art au sein du continent africain. Nicole Guez, invitée au colloque « Les arts africains, nouveaux enjeux, nouveaux partenariats », considère qu' « *aujourd'hui, entre le ghetto culturel et la mondialisation un nouvel espace s'offre aux créateurs africains. C'est celui qu'ouvrent les nouvelles technologies*[791] ». En effet ces dernières offrent un nouvel outil aux artistes, afin qu'ils expriment leur créativité de manière jusque-là inédite. Les technologies de l'information et de la communication offrent également un moyen, pour les artistes, d'acquérir d'une autre manière de la connaissance, d'aller à la rencontre du monde à travers la toile mais aussi de donner au monde un accès à leur univers. La problématique du déplacement pose véritablement problème, car d'un point de vue pratique, la question de l'obtention des visas reste prégnante pour les artistes qui, parfois, ne peuvent pas assister à des manifestations internationales pour cette raison. Bien que le virtuel ne se substitue pas au réel, une visibilité s'offre aux artistes et cette opportunité pour les artistes africains n'est pas négligeable. Les nouveaux territoires de l'art rencontrent ainsi ceux

[789] PENSA, I., Op.cit., p 84.

[790] Entretien accordé par l'artiste Guy Wouété, 2012.

[791] GUEZ, N., « Les enjeux des arts africains pour le développement », in *Actes du colloque*, Les arts africains, nouveaux enjeux, nouveaux partenariats , Rennes, novembre 2008

de la technologie et donc d'une autre forme de créativité qui pousse les artistes vers des frontières jusque-là peu explorées mais pour lesquelles les possibilités sont infinies, en termes de compétences technique et d'interconnexions. De grandes mutations sont engendrées par le monde du Web, plus et toujours plus vite que l'on ne pourrait l'imaginer. Toutes les nouvelles fonctions du peuvent être détournées à des fins artistiques ; et la grande question pour les artistes africains doit être celle de leur accès aux nouvelles technologies, d'un point de vue strictement technique. Un nouvel espace où se déploieraient la créativité et le partage des connaissances et des compétences. Il faut entrevoir des artistes proactifs qui ne considèrent plus la frontière physique comme étant un obstacle au partage d'expérience. L'art et la technique s'engouffrent dans nos vies et prennent d'avantage de place, ce qui du point de vue du public fait tomber petit à petit les barrières technophobes qui pouvaient ou pourraient exister. Comme l'expliquent Edmond Couchot et Norbert Hillaire, « *Nous vivons* dans *la technologie désormais, et en ce sens, l'opposition d'un régime de la téléprésence, de l'expérience immédiate et physique du monde à un régime de la télé-expérience médiatisé par les supports de communication et de visualisation est de moins en moins fondée*[792] ». Il n'y a donc plus opposition mais une nouvelle forme de lecture de l'œuvre d'art, à travers un médium qui n'est pas classique et dont il faut s'approprier les contours. Les enjeux dans l'avenir seront donc à repérer dans l'appropriation qui sera faite du numérique et ce que les utilisateurs en feront, en termes de diffusion artistique et en termes de conservation, si tant est que cette dernière soit encore importante. A « l'âge de l'accès », la consommation et donc la conservation des œuvres d'art n'échapperont certainement pas aux lois du marché, qui décidera de la manière dont celles-ci seront consommées.

3.2.4 Perspectives pour les industries culturelles

Nous avons dans le cadre de notre étude, effectué une observation participante à travers laquelle nous avons pris le risque d'intégrer des théories et des concepts qui appartenaient à ce que l'on nomme en France « l'Intelligence économique » mais aussi à la gestion de l'information. L'enjeu était, grâce à cette approche, de pouvoir mettre en place des mécanismes et dispositifs pouvant servir à la compréhension de la dimension stratégique d'une structure, dont l'objectif principal était la promotion et la diffusion de l'art contemporain africain, au-delà de ses frontières historiques. Le rapport entre l'art contemporain africain et les théories de la gestion de l'information qui ne lui sont pas proches a pu permettre d'avoir une vision stratégique et une application pragmatique aux problèmes que nous avons posés au départ de notre observation participante. Dans le cadre de l'intégration des théories de l'information au sein de notre terrain de recherche, nous avons pu constater que les enjeux qui concernent la promotion et la diffusion de l'art contemporain africain sur le terrain des TIC, devait passer par plusieurs étapes. Dans un premier temps, la définition de la complexité du champ de notre étude était nécessaire dans la mesure où, comme nous l'avons vu tout au long de notre étude, la mondialisation a entrainé l'émergence de nouveaux paradigmes qu'il fallait pouvoir analyser dans un contexte spatial particulier. En effet, la place des TIC pour l'aide à la décision stratégique, le rôle du terrain de recherche, sa structure juridique, son histoire, devaient passer par des variables qui nous permettraient d'isoler la dimension stratégique des possibilités opérationnelles dont la Fondation Blachère disposait pour remplir sa mission. L'identification d'outils, pouvant servir à la stratégie de la Fondation Blachère et pouvant être apposés à d'autres structures du même type, nous a permis

[792] COUCHOT, E., HILLAIRE, N., Op.cit., p 249.

de pouvoir en termes de perspectives comprendre la place qu'il faut accorder aux technologies numériques dans la gestion quotidienne des informations acquises mais surtout, en tant que « promoteur » permettant d'utiliser la culture, si l'on peut dire « numérique adéquate », par rapport à la cible qui est, dans notre cas, « la communauté artistique contemporaine africaine ». Sans faire place à l'expertise de son équipe, une institution culturelle du type de la Fondation Blachère ne peut que favoriser, dans ses échanges avec le continent africain l'utilisation de technologies peu onéreuses mais qui permettent aux artistes de travailler, à peu près, dans les mêmes conditions que leurs confrères. La question du manque de moyens financiers étant constante dans le monde de la culture, les initiatives en faveur de l'utilisation des technologies *Opensource* ne peuvent qu'être favorisées dans le contexte de notre étude. Une large palette de logiciels et de progiciels sont aujourd'hui développés pour pallier le manque de moyens d'achat des logiciels nécessaires.

3.2.5 Marché déterritorialisé, dématérialisé?

La question de la « déterritorialité » du marché de l'art est centrale dans la conception que l'on se fait dans son futur à moyen terme. En effet, si les technologies ont embrassé le monde de l'art, leur usage s'est de manière concrète répandu dans quasi tous les domaines de la société. En ce sens, les évolutions du marché de l'art contemporain africain refléteront les exigences des acheteurs mais aussi celles des artistes qui, par l'ouverture et l'extension des marchés pourront, par les jeux de concurrence, vendre leurs œuvres à de nouveaux marchés. Comme l'explique Jean-Hubert Martin, « *On a affaire aujourd'hui à un ensemble d'artistes qui se servent sans complexe des méthodes et des techniques courantes dans l'art contemporain occidental pour traiter des questions actuelles d'une réalité africaine postcoloniale*[793] ».

La vision qui est dorénavant défendue est celle d'une Afrique décomplexée qui ne se réfère plus forcément au modèle occidental, ce qui offre une palette plus large de modèles économiques qui pourraient s'adapter au contexte économique actuel. La conception d'une Afrique « Mystique sans fric » est combattue par tout un groupe de *curators* qui voudraient que l'on voie le marché de l'art contemporain africain en prisme avec la modernité et au sein duquel les artistes se reconnaissent comme faisant partie d'un marché global. On y retrouverait autant des artistes africains que des artistes d'ailleurs ; ce marché serait une place virtuelle, un lieu de rencontre où la provenance géographique n'aurait pas grande importance. C'est par exemple la vision du *curator* Simon Njami qui considère qu'aujourd'hui la place accordée à l'artiste africain n'est pas tout à fait la bonne.

A cette vision, Jean-Hubert Martin appose une seconde qu'il présente comme étant celle de *curators* comme André Magnin qui, selon lui, « t*entent de rendre compte de pratiques visuelles dans des contextes culturelles spécifiques différents du nôtre*[794] ». Pour lui, « *aujourd'hui se présente une chance d'élargir le spectre de l'art contemporain pour lequel l'Occident a élaboré des limites bien rétrécies et restrictives. Pour cela il faut revitaliser une analyse formelle et sémiologique et un peu moins se cacher derrière des formules discursives et des exégèses qui tiennent lieu de projet*[795] ».

Pour Simon Njami, il faut dépasser le discours postcolonial car l'artiste africain, dit-il,

[793] MARTIN, J.H. « La réception de l'art africain contemporain et son évolution », in Catalogue Africa Remix, Centre George Pompidou, 2005, p27.

[794] MARTIN, J.H., Op.cit., 2005, p 36.

[795] MARTIN, J.H., Op.cit., 2005, p 37.

« se tait ». En effet, « *L'artiste africain peut être indifférent à la façon dont le monde qui l'entoure le perçoit parce qu'au fond de lui même, il poursuit un autre but, pense une autre pensée et parle une autre langue. Son refus de faire raisonner sa voix au milieu de toutes les autres tient, non pas à la timidité atavique que l'on pourrait croire héritée d'autres époques, mais à la volonté délibérée de maîtriser son espace. Cet espace tellement précieux et unique qui est le foyer même de toute création digne de ce nom. Ce silence oublié depuis trop longtemps maintenant est certainement, à mon sens, le meilleur moyen d'aborder la création africaine. Tout commence et tout s'arrête avec ce silence*[796] ». Les industries culturelles devraient donc pouvoir aborder autrement la problématique du déplacement et comprendre que l'artiste africain, comme tous les autres, est en quête de visibilité. Il est considéré comme étant, toujours selon les propos de Simon Njami, « *un être hybride, aliéné, impropre à représenter ceux qui, contrairement à lui-même, sont restés « « au pays » ». Il est soupçonné, ne fut-ce que de manière inconsciente, de trahison. Sa création n'a plus la valeur emblématique de sa terre. Il est perçu parfois comme un de ces travailleurs partis chercher ailleurs ce qui n'existait pas chez eux. L'artiste de la diaspora, puisque c'est ainsi que désormais on nomme ce mutant, n'a d'autre refuge que le silence*[797] ». L'importance du lieu où il vit reste prégnante et semble être entretenue par les professionnels du domaine de l'art qui, comme le souligne Iolanda Pensa, n'hésitent pas dans les catalogues d'exposition à préciser le lieu de naissance mais aussi le lieu où vit l'artiste ; comme si ces lieux donnaient des éléments supplémentaires pour apprécier l'œuvre de l'artiste. Dans son chapitre « Le paysage et l'Afrique », l'auteur introduit la notion de « vit et travaille » et y affirme qu'aujourd'hui, « *La situation est paradoxale, parce que les artistes et les commissaires qui sont décrits comme « « Sénégalais » », « « de telle origine... » » ou « « de la diaspora » » pensent, vivent et s'expriment dans plusieurs lieux. Et chacun de ces lieux leur appartient*[798] ». A ce titre nous avons choisi, pour mieux comprendre l'hypothèse de Iolanda Pensa de vérifier à travers la biennale de 2008 les lieux de naissance et de résidence des artistes sélectionnés, afin de savoir si les artistes étaient ou non pour la plupart porteurs de plusieurs identités, du fait de l'influence de leurs lieux d'origine en juxtaposition avec leurs lieux de résidence. Ces artistes d'origine africaine qui s'identifient souvent, à l'image de Michèle Magema, comme des artistes hybrides, sont-ils aujourd'hui ceux que l'on rencontre en majorité dans les évènements artistiques d'envergure ?

Tableau 1 : sélection officielle de la biennale de Dakar 2008

SELECTION 2008	
Afrique du Sud (5) :	Nandipha Mntambo : Née au Swaziland, vit et travaille en Afrique du Sud Nkosikhona Ngcobo-Bongamahlubi : Vit et travaille en Afrique du Sud Sonya Rademeyer : Née au Zimbabwe, vit et travaille en Afrique du Sud Athi-Patra Ruga : Né, vit et travaille en Afrique du Sud Johann Van Der Schijff : Né, vit et travaille en Afrique du Sud
Bénin (1) :	Pélagie Gbaguidi : Vit et travaille au Sénégal

[796] NJAMI, S., « Chaos et métamorphoses » in », in Catalogue Africa Remix, Centre George Pompidou, 2005, pp 19-20.
[797] NJAMI, S., Op.cit., p 21.
[798] PENSA, I., Op.cit., p 136.

Burkina Faso (2) :	Saïdou Dicko : Vit et travaille au Sénégal Justin Kabré (Kely) : Vit et travaille au Burkina Faso
Cameroun (5) :	Blaise BANG : Vit et travaille au Cameroun Angèle Etoundi Essamba : Vit et travaille aux Pays-Bas Achille Komguem (Achillekà) : Vit et travaille au Cameroun Samuel Nja Kwa : Vit et travaille en France Guy Bertrand Wouete Lotchouang : Vit et travaille en Belgique
Côte d'Ivoire (1) :	Jems Robert Kokobi : Vit et travaille en Côte d'Ivoire
Egypte (3) :	Amal Kenawy: Vit et travaille en Egypte Georges Fikry-Ibrahim : Vit et travaille en Egypte Fathi Hassan : Vi et travaille en Italie
Mali (1) :	Mohamed Konaté : Vit et travaille au Mali
Maroc (1) :	Zakaria Rahmani : Vit et travaille au Maroc
Nigeria (1) :	Osaretin Ighile : Vit et travaille aux Etats-Unis.
RD Congo (1) :	Freddy Tsimba : Vit et travaille au Congo
Sénégal (10) :	El Hadji Mansour Ciss: Vit et travaille en Allemagne Soly Cissé : Vit et travaille au Sénégal Samba Fall: Vit et travaille en Norvège Abdoulaye Armin KANE : Vit et travaille au Sénégal Amadou Kane Sy dit Kan-Si" : Vit et travaille au Sénégal Ndary Lo : Vit et travaille au Sénégal Ousmane Ndiaye (Dago) : Vit et travaille au Sénégal Babacar Niang : Vit et travaille au Sénégal Ibrahima Niang (Piniang) : Vit et travaille au Sénégal Seydi Samba (Pape Seydi) : Vit et travaille au Sénégal
Togo (1) :	Sokey Edorh: Vit et travaille au Togo
Tunisie (1) :	Mourad Gharrach : Vit et travaille en France
Diaspora (3) :	Grace Ndiritu (Grande-Bretagne) : D'origine Kenyane Gabriel Pacheco (USA) : D'origine Mexicaine Roberto Rico (Guadeloupe France) : Français

A travers la sélection 2008 de la biennale de Dakar, la question de l'origine de l'artiste permet de comprendre que l'évaluation de son parcours reste difficile à matérialiser, surtout si l'on considère important son pays d'origine, son pays de résidence, l'école au sein de laquelle il a été formé (ce qui n'a pas été précisé dans notre cas). La question de l'origine de l'artiste peut cependant faire sens, si elle permet de mieux comprendre son travail, ses influences et les thématiques qui lui sont chères. Pour l'artiste camerounais Guy Wouété, elle ne fait plus vraiment sens dans la mesure où elle peut enfermer l'artiste dans une sorte de ghettoïsation, bien qu'il comprenne que dans le contexte de diaspora « *les gens se sentent mieux exister dans une forme de communautarisme*[799] ». Il n'en demeure pas moins que la question reste difficile à élucider, bien qu'elle permette d'émettre l'hypothèse selon laquelle le déplacement est un objet central pour la visibilité des artistes et peut-être en lien direct avec celle de leur visibilité sur le marché.

A la question de savoir si pour les artistes africains, leurs déplacements en Occident ont amélioré leur visibilité sur le marché de l'art, la quasi totalité, dans le cadre de nos entretiens depuis 2006 répondent « oui ». L'artiste plasticien sénégalais Henri Sagna (vit et travaille au Sénégal), répondant à la question de savoir si pour un artiste contemporain africain le fait d'avoir exposé à l'étranger permet d'avoir une visibilité significative dans le marché de l'art il répond : « *on dirait que tout se passe en Occident, que ce soit au niveau des fonds ou du mécénat*[800] ». Il poursuit en affirmant « *si je reste en Afrique ou au Sénégal, c'est parce qu'il y a de la matière et on est toujours obligé de retourner à la case départ pour avoir notre source d'inspiration*[801] ». D'un point de vue plus pratique, l'artiste « hybride » a la possibilité de rencontrer les professionnels du monde de l'art, plus facilement lors d'événement qui s'organisent en Occident. En effet, Guy Wouété explique qu'il est difficile en Afrique d'assouvir sa curiosité artistique, dans la mesure où « *il y a peu d'évènements artistiques dans l'agenda culturel. Dans le contexte européen, le contexte devient le plus grand, les possibilités deviennent plus importantes…* [802]». La question de l'identité, quoique l'on puisse penser a une influence sur la perception que l'on peut se faire de l'artiste contemporain africain ; mais elle semble persister, - au moment où notre monde est en prise avec les phénomènes de mondialisation, que certains assimilent à une perte d'altérité et donc à une déliquescence des identités -, sans que, comme l'affirme Iolanda Pensa, l'on ne sache qui des artistes ou des commissaires d'exposition l'exploitent véritablement. Pour Iolanda Pensa, « *Artistes et commissaires d'art s'influencent réciproquement : ils répondent à la demande, l'anticipent et la ridiculisent ; il est bien difficile de savoir qui mène la danse*[803] ».

La problématique du lieu rejoint celle de l'identité, si l'on comprend les motivations de certains artistes pour être à des endroits spécifiques pour des raisons de formation, par choix personnel lorsque cela est possible, etc.

La question de la nationalité reste donc très présente, dans les évènements qui concernent l'art contemporain africain où les artistes sont souvent présentés par pays ou par zones géographiques, comme si l'appartenance nationale avait nécessairement un quelconque lien avec les œuvres présentées.

Or, il semble qu'entre deux artistes originaires du même pays, il puisse y avoir autant de différences que possible ; depuis le médium utilisé jusqu'aux influences et aux théories qu'ils

[799] Entretien avec Guy Wouété, octobre 2012.

[800] Entretien avec Henri Sagna en mai 2012.

[801] Ibid.

[802] Entretien avec Guy Wouété, octobre 2012

[803] PENSA, H., Op.cit., p 139.

peuvent défendre. Faire apparaître la nationalité d'un artiste peut, dans certains cas, comme pour le Nigeria ou l'Afrique du Sud où les formations des artistes sont solides et découlent dans le cas du Nigeria d'une école d'art qui a ses caractéristiques spécifiques, paraître pertinent, dans la mesure où cela permet d'avoir une information sur la qualité de l'artiste présenté et sur celle de son travail de manière générale. Pour Jean-Loup Amselle, « *A une époque dominée par les thématiques du métissage, de l'hybridité, de la créolisation et de la globalisation, notions éminemment liées les unes aux autres, tout acte, qu'il soit artistique ou non est immédiatement affecté d'un coefficient culturel, ethnique ou identitaire et il en va ainsi parce que notre monde (...) est devenu une juxtaposition d'entités discrètes et extrêmement prégnantes pour tout ce qui regarde les activités humaines.* [804] ». Il poursuit en ajoutant qu' « *À convoquer trop souvent l'origine ethnique, culturelle ou nationale, on fait disparaître le caractère universaliste de l'opération artistique ou intellectuelle, car on oublie que ces opérations traduisent toujours la torsion d'un idiome universel dans une langue singulière* [805]».

En conclusion, on observe que le chemin parcouru par l'art contemporain depuis les années 1990 est considérable. De nombreux efforts ont été faits pour rendre l'art africain contemporain d'une certaine manière accessible, dans la mesure où d'aucuns le trouvaient inintelligible hors de son environnement d'origine ou de sa substance. Deux écoles ont tenté de le mener vers le marché de l'art globalisé. Aujourd'hui les enjeux concernent la maîtrise de l'environnement dans lequel évolue l'art cet art, à travers les dispositifs sociaux et techniques qui, une fois mis en place, favoriseront l'émergence d'un marché de l'art. Les problématiques auxquelles feront face les artistes et les professionnels sont nombreuses du fait des changements qui interviennent dans le monde de l'art, de manière plus générale. Nous sommes au carrefour de changements profonds qui touchent même les paradigmes afférents à l'art : l'ouverture des frontières, la globalisation du marché, la professionnalisation des intervenants du domaine, la question de la conservation des œuvres existantes (compte-tenu des aléas politiques), celle de la constitution du patrimoine historique de demain à travers les collections publiques et privées mais, aussi une manière alternative de faire communiquer art et public, de former les parties prenantes à la mise en place de micromarchés, sans pour autant couper les liens qui existent entre les artistes africains et le monde de l'art globalisé.

A travers les perspectives que nous avons évoquées, les arts numériques mais également les usages du numérique permettront selon notre point de vue, à l'art contemporain africain d'entrer dans une nouvelle dynamique, si tant est qu'elle puisse et sache faire bon usage de l'outil. Les possibilités d'Internet sont infinies et peuvent participer dans les années à venir, à la diffusion des idéologies favorables à l'intégration des artistes africains dans le marché de l'art, et à la mise en place de projets numériques. Il faut réfléchir à la place qu'inévitablement va prendre le numérique dans le monde de l'art et anticiper ses futurs usages, sa conservation (lorsqu'il s'agit d'œuvres) et sa compatibilité avec les réseaux et les dispositifs techniques dont disposeront les institutions en Afrique. Tel sera le grand défi pour l'art contemporain africain.

[804] AMSELLE, J.L., Op.cit., p 127.

[805] Ibid.

CONCLUSION GENERALE

L'objet de notre travail était de dégager, dans une approche systémique, les enjeux et les perspectives du marché de l'art contemporain, face au phénomène de globalisation du marché. Dans ce cadre, nous avons essayé de lire les phénomènes qui constituent le marché de l'art sous l'angle de la culture et des mutations qui se profilaient du fait de l'avènement des technologies de l'information et de la communication. Mais il faut associer également les changements et l'utilisation de plus en plus fréquente des études postcoloniales, pour justifier les points de vue qui sont devenus des paradigmes dans le monde de l'art contemporain africain. Notre analyse de l'identité de l'artiste contemporain africain nous aura permis de comprendre les différentes problématiques auxquelles il est confronté en tant qu'individu mais aussi à travers sa démarche de créateur.

Nous avons exploré deux terrains de recherche d'abord ; la biennale d'art contemporain de Dakar qui constitue un lieu d'échanges et de rencontres entre artistes et professionnels, un lieu d'échange d'idées au sein duquel il est possible de comprendre et d'analyser les tendances de l'art contemporain africain ; celles que veulent lui donner les *curators* mais en même temps celles que tentent d'imposer les artistes ou collectifs d'artistes. Ensuite s'est imposée à nous une institution de promotion et de diffusion de l'art contemporain africain. Etablie en France, la Fondation Blachère qui tente de mettre en œuvre des dispositifs visant à faciliter l'intégration des artistes contemporains africains dans les réseaux de l'art globalisé. Ce second terrain nous a permis de proposer, dans le cadre d'une observation participante, la mise en place d'outils qui pourraient favoriser la promotion des artistes, mais aussi de sensibiliser les professionnels du domaine à de nouvelles approches. Pour ce faire, nous avons pris le risque d'introduire des notions proches de l'Intelligence économique dans ses aspects de gestion d'information et de prospective stratégique. Parce que l'art et la culture sont des enjeux d'influence d'un point de vue « macro », introduire l'approche dite « IE » dans notre étude nous aura permis d'imaginer des ponts entre l'Intelligence économique et les sciences de l'information et de la communication afin de sensibiliser l'institution en particulier mais le monde de l'art contemporain africain en général à l'importance de la maîtrise de l'information (d'un point de vue technique et au niveau de la stratégie) en appui à l'expertise des professionnels. L'idée était de « coller à la réalité » et à la vitesse à laquelle l'information circule sur la toile. Le constat a été qu'il y avait deux vitesses dans les informations diffusées sur le Web et qui concernent l'art contemporain africain. Les institutions publiques gèrent l'expertise et laissent peu de place aux TIC, tandis que les initiatives privées prennent plus facilement le pli. Cela est certainement dû à la lourdeur de certaines administrations au sein desquelles il est difficile de mettre en place des nouveaux dispositifs.

Le problème qui se pose à ce niveau est que les enjeux du numérique sont énormes et incontournables, tant pour les artistes que pour les professionnels. Ils introduiront de nouvelles manières de penser et de consommer l'art, et l'Afrique doit dans ce cadre agir de manière prospective pour anticiper les besoins du futur qu'il ne faudra pas négliger, si les artistes du continent veulent poursuivre leur conquête du marché global. Les technologies de l'information sont visiblement promues ; il suffit de voir la représentation croissante des œuvres numériques et vidéo dans les biennales d'art contemporain en Afrique. Ces dernières se professionnalisent et permettent de rehausser l'image de l'art contemporain africain, à travers des sélections de plus en plus audacieuses qui rivalisent avec les évènements artistiques des autres continents. Les *curators* et critiques d'art d'origine africaine comme Olu Oguibe, Okwui Enwezor ou Simon Njami participent fortement à la mise en place d'un discours qui transcende les frontières culturelles, pour imposer au marché global des artistes

qui n'ont pas forcément de connotation culturelle. Des initiatives sont aujourd'hui à l'œuvre pour rapprocher les artistes du public africain et pour créer au sein du continent un marché. Sortir les œuvres du musée et occuper l'espace public en est peut-être l'amorce. Les initiatives artistiques, les centres d'art, les grands évènements devenus plus nombreux entraînent l'apparition d'une nouvelle génération d'artistes qui ont compris l'importance du travail de communication, mais surtout l'importance du perfectionnement professionnel. Cela entraîne le déplacement de nombreux artistes africains vers l'Occident et cela favorise leur insertion dans le marché de l'art. Ces places que l'on appelle les « Centres » restent visiblement importantes. Le défi des prochaines années sera peut être de mettre en place des structures assez solides pour faire venir les *curators* occidentaux sur le continent et faire en sorte que les frontières physiques ne soient plus un obstacle à la diffusion artistique.

Le défi est également aujourd'hui pour les artistes de rentrer dans les maisons de ventes et d'y vendre ! En effet, il semblerait que l'Afrique ait réussi à mettre en avant son art mais cela ne signifie pas forcément que les artistes vendent beaucoup d'œuvres. Ils sortiront nécessairement de la logique des « festivals » et il faut s'attendre à l'émergence d'artistes entrepreneurs qui voudront également rivaliser avec leurs homologues rencontrés dans des foires ou biennales à travers le monde.

Face au constant problème du manque d'argent, des alternatives doivent être prises pour promouvoir et diffuser l'art contemporain africain et ce, avec le peu de moyens dont disposent les professionnels. Ceux du domaine –notamment en Afrique- doivent, dans une logique de lobbying impliquer les gouvernements autrement qu'en tant que bailleurs de fond et les inciter à mettre en place des lois favorables à l'achat d'œuvres d'art notamment pour les entreprises. Cela pourrait ainsi permettre la création de marchés locaux mais aussi, la préservation du patrimoine artistique des pays d'Afrique. En effet, la logique des marchés voulant que l'on vende au plus offrant et au meilleur prix, les artistes africains, à juste titre, n'ont aucun état d'âme à vendre leurs œuvres hors du continent.

On pourrait également imaginer que les évolutions des technologies de l'information et de la communication rendront le principe du patrimoine historique obsolète ! Si cela peut s'envisager dans un futur lointain, les institutions africaines doivent, à l'image du Mali, s'interroger sur la préservation –notamment numérique- du patrimoine artistique dont dispose l'Afrique à l'heure actuelle. La question mérite d'être soulevée et traitée dans une optique prospective. Elle fera partie d'un des enjeux des prochaines années et intégrer à la réflexion des techniciens ou ingénieurs pour permettre aux professionnels d'anticiper les enjeux de la diffusion de l'art contemporain africain. Croiser les compétences et les expertises pourrait faire émerger la créativité dans un domaine qui manque cruellement de moyens financiers. L'émergence et l'usage des nouvelles technologies, dans le monde de l'art, fait apparaître des enjeux de conservation des œuvres qui rendront la tâche des professionnels africains très difficile, si l'on se fie au sempiternel problème financier qui touche le secteur. En effet, face à des œuvres numériques, comment assurer leur conservation et leur diffusion sans moyens. Si nous prenons le cas des œuvres vidéo datant des années 1990, comment les diffusera-t-on lorsque les appareils (dont l'obsolescence est souvent programmée) tomberont en panne ? Les professionnels, dans le cadre de leur mission, devront anticiper ces nouvelles problématiques qui se posent au monde de l'art et dont il faut trouver des solutions. L'apparition de l'art vidéo et numérique semblent donc annoncer des problématiques de conservation et de diffusion que certains centres d'art africains - qui favorisent les projets numériques- devront envisager dans un cadre géographique et physique particulier. La question numérique sera incontestablement favorable à la diffusion des œuvres d'art, car d'un point de vue pratique, déplacer des œuvres d'art vers ou depuis le continent africain reste très difficile. La douane, le transport, les

assurances constituent des obstacles à la diffusion des œuvres, alors que l'immatérialité des œuvres numériques présente l'avantage de s'extraire de ces contraintes.

De nouvelles dynamiques se présentent au sein du continent. Elles relèvent la plupart du temps d'initiatives privées ou du soutien d'organismes comme l'Union Européenne ou certaines institutions occidentales. De nombreux collectifs d'artistes voient le jour et cela favorise le partage des idées, la mise en place d'ateliers ; les artistes eux-mêmes financent des résidences d'artistes et tentent de constituer, à travers des espaces physiques, des centres d'impulsion artistiques. A titre d'exemple, *Art Bakery* a été initié par l'artiste camerounais Goddy Leye. Cet espace physique situé à Bonendale au Cameroun est un centre au sein duquel les artistes du monde entier viennent participer à des projets ponctuels. *ArtBakery* propose un programme *ArtDaily* qui donne l'occasion aux artistes de compléter leur formation en histoire de l'art et à la critique d'art. Le *Portfolio program* permet à de jeunes artistes de développer une approche plus professionnelle de leur travail qui leur permettra de rentrer dans le marché globalisé de l'art. *Art Bakery* offre la possibilité aux artistes (camerounais et d'Afrique centrale principalement) intéressés par les TIC et par l'art numérique de développer des projets, au sein desquels ils sont suivis et conseillés. Le programme *MasterClass* met les artistes en situation d'assister à des séminaires, ateliers et conférences initiés par *ArtBakery*. Enfin, le programme *Nursery* favorise le dialogue entre artistes et jeunes en introduisant les artistes dans les écoles pour que les écoliers s'intéressent aux pratiques de l'*ArtBakery*. Ce type d'initiatives pallie le manque d'infrastructures et favorise les échanges entre artistes, publics et professionnels. Des initiatives privées, comme la Fondation Zinsou au Bénin permettent également de participer à la professionnalisation du domaine de l'art contemporain africain. Créée en 2005, la Fondation vient remplir un vide en ouvrant à Cotonou un Centre d'art qui vise, principalement, à mettre en valeur le patrimoine artistique africain contemporain. La Fondation participe fortement à la vie artistique africaine en proposant des expositions, en publiant des catalogues et livres d'art et en favorisant le contact entre le public (notamment jeune) et l'art contemporain. Il se pourrait donc que des initiatives du type de celles que nous avons citées soient, dans le futur, plus nombreuses et permettent l'émergence de marchés locaux et d'une créativité influencée par d'autres discours que ceux en vigueur aujourd'hui. Tout cela participera au renouvellement de l'art contemporain africain qui, dans son va-et-vient montrera une créativité éclectique en adéquation avec son environnement.

D'un point de vue global, la tendance semble être favorable à l'émergence d'artistes qui comprennent mieux les enjeux de leur entrée dans le marché de l'art. Ils semblent d'ailleurs être plus en adéquation avec les exigences du marché. Les professionnels du monde de l'art contemporain africain semblent en être véritablement conscients et disposé à ne ménager aucun effort pour la poursuite de leurs objectifs et à travailler avec les artistes à la reconnaissance de leur art et de leurs idées. A travers cette tendance, certains *curators* et critiques d'art craignent une perte de l'authenticité des artistes, mais plus globalement une perte de l'altérité. Ils ont raison de s'inquiéter, mais nous savons que les cultures ne sont pas figées, qu'elles se nourrissent d'autres cultures et que nous sommes à une étape historique où des changements inédits font irruption. Nous assistons peut-être à une uniformisation de la culture, mais les hommes étant plus complexes que les théories qui les décrivent, nous ne pouvons que proposer à travers des outils et une expérience vécue, de probables solutions face aux enjeux et perspectives que nous voyons se profiler. Nous sommes conscients de ne pas avoir exploré la totalité des éléments qui nous sont proposés. Nous aurions souhaité explorer de manière plus profonde les initiatives privées qui jalonnent l'agenda artistique et culturel africain, explorer les aspects financiers à travers l'impact des bailleurs de fonds notamment

l'Union Européenne, les institutions occidentales qui interviennent souvent dans la vie artistique africaine, etc. Nous imaginons que l'art, constituant un pan important de la culture, représente des enjeux d'influence très importants, en termes géopolitiques, pour tous les pays et l'on pourrait dans les années à venir s'attendre, en Afrique, à une guerre d'influences. Nous n'avons pas parlé des organisations « OFF » qui jalonnent les évènements artistiques et qui sont eux aussi promoteurs d'initiatives artistiques. Nous aurions également voulu pouvoir explorer un peu mieux l'importance de certaines expositions dans la constitution du discours postcolonial qui, aujourd'hui est établi comme un paradigme, dans le monde de l'art contemporain africain. Enfin, la place des collectionneurs privés africains et le répertoire de leurs collections auraient pu nous orienter dans la compréhension de l'évolution des marchés locaux. Les collections d'institutions comme la Banque centrale des Etats de l'Afrique de l'Ouest (BCEAO) ou les collections privées comme celle de M. Sindika Dokolo peuvent faire l'objet d'une prochaine exploration.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

ADORNO, T.W., *Théorie Esthétique - Paralipomena, Théories Sur L'origine De L'art*, Introduction Première, Editions Klincksieck Esthétique, 1976, 518p.

AHONON, Léonard, *Le site des palais royaux d'Abomey, Dieux, rois et peuples du Bénin ; Arts anciens, du littoral aux savanes, Somogy*, Editions d'art, Paris 2008.

AMSELLE, Jean-Loup, MBOKOLO, Elikia, *Au cœur de l'ethnie, Ethnie, tribalisme et Etat en Afrique*, La Découverte/ Poche, 1999 (1985), 225p.

AMSELLE, Jean-Loup, *L'art de la friche. Essai sur l'art africain contemporain,* Editions Flammarion, 2005, 214p.

ANTLIFF, Mark, LEIGHTEN, Patricia, *Cubisme et culture*, collection l'univers de l'art, Editions Thames et Hudson, 2002, 224p.

APPADURAI, Arjun, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*. Payot, 2005, 303p.

ARRENDT, Hannah. *La crise de la culture*, Editions Folio, 2005. 384p.

BASTIN, M.L, *Introduction aux arts d'Afrique noire*, Université libre de Bruxelles, 1990. 489p.

BHABHA Homi K. *Les lieux de la culture*, Payot, 2007, 411p.

BOAS, Franz, *L'art primitif*, Adam Biro, 2003. 415p.

BOLTANSKI, Luc. THEVENOT, Laurent. D*e la justification. Les économies de la grandeur*, Gallimard, 1983, 483 p.

BORDES-BENAYOUN, Chantal, SCHNAPPER, Dominique *Diasporas et Nations*, Odile Jacob, 2006, 256p.

BOYER, Alain Michel, *Les arts d'Afrique, Styles, fonctionnalités aires culturelles*, Editions Hazan, 2009.

BRUNEAU, Michel, *Diasporas et espaces transnationaux*, Antropos, 2004, 249p.

BUSCA, Joëlle, *L'art contemporain africain, Du colonialisme au postcolonialisme*, L'Harmattan, 2001, 240p.

CASTELLS, Manuel, *Le pouvoir de l'identité*, Editions Fayard, 1999, 500p.

COHEN, Robin. *Global Diasporas : An Introduction*. Seattle, University of Washington Press,

1997, 240 p.

COUCHOT, Edmond, HILLAIRE, Norbert, *L'art numérique. Comment la technologie vient au monde de l'art*. Flammarion, 2009, 260p.

CUCHE Denis, *La notion de culture dans les sciences sociales*, Repères, 1998, 157p.

DECRAENE, Philippe, « le panafricanisme », Puf, 1961, 128p.

DELANGE, Jacqueline, *Arts et peuples de l'Afrique noire : Introduction à une analyse des créations plastiques*, Gallimard, 2006, 335p.

DIOP, Babacar Mbaye, *Critique de la notion d'art africain. Approches historiques ethno-esthetiques et philosophiques*, Editions Connaissances & savoirs, 2011, 292p.

DOMINO, Christophe, MAGNIN, André, *L'art contemporain africain*, Editions Scala, 2005, 127p.

EZRA, Kate, *Les grandes époques de l'art, Arts primitifs par les conservateurs du Metropolitan Museum of Art*, Gründ, 1989,160p.

DE LESTOILE, Benoît, *Le goût des autres, de l'exposition coloniale aux arts premiers*, Flammarion, 2010, 454p.

FALL, Ngoné, PIVIN, Jean-Loup, (dir), *Anthologie de l'art africain du XXe siècle*. Revue Noire Editions, 2001, 408p.

FANON, Frantz, *Les damnés de la terre*, La Découverte/poche, 2002, 311p.

GILROY, Paul, *L'atlantique Noir, Modernité et double conscience*, Editions Kargo, 2003, 337p.

GOLDWATER, Robert, *Le primitivisme dans l'art moderne*, PUF, Sociologie d'aujourd'hui, 1986, 296p.

HABERMAS, Jürgen, *Théorie de l'agir communicationnel*, Tome 2, Pour une critique de la raison fonctionnaliste, Fayard, 2002, 480p.

HILTON, *Tim, Picasso*, L'univers des arts, Editions Thames et Hudson 1996. 288p.

HUGON, Philippe, *Géopolitique de l'Afrique*, Arman Colin, 2006, 127p.

KASFIR, LITTLEFIELD Sidney, *L'art contemporain africain*, Thames et Hudson, 2000, 223p.

KERCHACHE, Jacques, PAUDRAT, Jean-Louis, STEPHAN, Lucien, *L'art africain*, Citadelles, 1984-2008, 620p.

KONATE, Yacouba, *La Biennale de Dakar, Pour une esthétique de la création africaine contemporaine tête à tête avec Adorno*, L'Harmattan, 2009, 240p.

LEBEER, Paul, *Michel Leiris, « Au delà d'un regard » entretien sur l'art africain par*, Sainte Opportune, 1994, Bruxelles, 120p.

LAUDE, Jean, *Les arts de l'Afrique noire,* Editions Chêne 1990.

LEIRIS, Michel, *Miroir de l'Afrique*, Editions Gallimard 1995. 1475p.

LEIRIS, Michel, DELANGE, Jacqueline, *Afrique noire, la création plastique*, Editions Gallimard Paris 1967, 447p.

LE MOIGNE, Jean-Louis. *Les épistémologies constructivistes*, Que sais-je ? Puf, 1999, 128p.

LEUZINGER, Elsy, *Afrique, l'art des peuples noirs*, Editions Albin Michel, 1962, 251p.

LÉVI STRAUSS Claude, *Le regard éloigné*, Plon, 1983. 398p.

LUGAN, Bernard, *Histoires de l'Afrique, des origines à nos jours*, Ellipses, 2009, 1245p.

MAGNIN, André *Malick Sidibé* Scalo, 1998, 182p.

MANIGLIER, Patrice. *Le vocabulaire de Lévi Strauss*, Ellipses, 2002. 59p.

MATTELART Armand, MATTELART Michèle. *Histoire des théories de la communication*, Puf, 2004, 123p.

MATTELART, Armand, NEVEU, Erik *Introduction aux cultural studies*, Coll. Repères, éd. La Découverte, 2003, 122 p.

MEYER, Laure, *Afrique noire, Masques, sculptures, bijoux*, Edition Terrail/EDIGROUP, 2007, 224p.

MUCCHIELLI, Alex, *Etudes des communications : nouvelles approches*, Arman Colin, 2006, 192p.

MUCCHIELLI, Alex, *l'identité*, Editions Puf, 1999. 127p.

NDIAYE, Iba Djadji, *La critique d'art en Afrique*. Edité par Abdou Sylla, Repères esthétiques pour lire l'art africain. Editions l'Harmattan, 126p.

PELTIER, Philippe, Primitivisme et art moderne. - Paris : Centre national de documentation pédagogique, 1991, 80 p.

PERROIS, Louis, DELAGE, Marta Siera, *L'art Fang, Guinée équatoriale*, Aurore, Editions d'art, 1991, 177p.

RIFKIN, Jeremy, *L'âge de l'accès. La nouvelle culture du capitalisme*, La Découverte, 2005, 237p.

RHODES, COLIN, *Le primitivisme et l'art moderne*, L'univers de l'art, Thames et Hudson 1994, 216p.

SCHEFFER, Gabriel, *Diaspora, Politics. At home, abroad*, Cambridge University Press, 2003, 308p.

SCHEINFURTH, George, *Au cœur de l'Afrique, 1868-1871 voyages et découvertes dans les régions inexplorées de l'Afrique centrale*, Hachette, 1875, 440p.

SHERRINGHAM, Marc, *Introduction à la philosophie esthétique*, petite bibliothèque Payot, 1992, 313p.

VOGEL Susan, *L'Art Baoulé. Du visible et de l'invisible*, Adam Biro, 1999, 312p.

WILLET, Frank, *L'art Africain*, Editions Thames et Hudson, collection l'univers de l'art, 1974, 288p.

WOLTON, Dominique, *L'autre mondialisation*, Flammarion, 2004, 212p.

CHAPITRES D'OUVRAGE

AUGE, Marc, « Retour sur les non-lieux. Les transformations du paysage urbain ». in « Autour du lieu » Communications numéro 87, Seuil, 2010, pp 171-177.

BARBER, Benjamin, **«** Vers une société universelle de consommateurs ;Culture McWorld contre démocratie », in Mondialisation, citoyenneté et démocratie, sous la direction de Elbaz et Helly, Les presses de l'université de Laval, L'Harmattan, 2000.

BAUMAN, Zygmunt, 2002, « Identité et mondialisation », in Yves MICHAUD, *L'individu dans la société aujourd'hui*, Paris, Ed Odile Jacob, p. 55-70

CHAUVIER, Stéphane, « La construction philosophique de l'identité personnelle, Identité (s) », In *Identité(s). L'individu, le groupe, la société*, HALPERN, Catherine (dir) Editions Sciences Humaines, 2004. p 26.

COMPAGNON, Antoine. « La culture, langue commune de l'Europe ? » in Qu'est ce que la culture, MICHAUD, Yves (dir), Odile Jacob, 2001, Pp 228-240

COLLOVALD, Annie, GIL, Fernando, SINDZINGRE, Nicole, TAP, Pierre. « Identité », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 15 novembre 2012. URL :

http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/identite/ Dictionnaire de sociologie, Encyclopédie Universalis, Editions Albin Michel, 2007.

DO NASCIMENTO, Jose, « Panorama représentatif des usages des NTIC en Afrique, in société numérique et développement en Afrique, usages et politiques publiques », sous la direction de J.J Gabas, Ed Khartala, 2004, p 153-167.

MARC, Edmond, « La construction identitaire de l'individu ». In *Identi/é(s)*, Halpern, Catherine (coord.) et Ruano-Borbalan, Jean-Claude (coord.), Sciences Humaines Éditions, 2004.

MAQUET, Jacques, « Bamilékés », In *Encyclopédia Universalis*, p 789, 1996.

MARTIN, Philippe, « La globalisation financière », in *Qu'est ce que la société volume 3*, sous la direction d' Yves Michaud, Editions Odile Jacob, 2000, p 357-367.

MARTINOT, Delphine, « Le soi en psychologie sociale », In *Identité(s). L'individu, le groupe, la société*, HALPERN, Catherine (dir) Editions Sciences Humaines, 2004. p 42.

MOULIN, Raymonde, « Le monde de l'art : acteurs, institutions, marchés… », *Sciences Humaines, Hors série numéro 37*, Juillet –Aout 200

NJAMI, Simon, « L'art et la manière » in *Anthologie de l'art africain du XXe siècle*, Revue Noire, 2002, p 360.

OGBECHIE, Sylvester Ogbechie, « Festival des arts de Lagos » in *Anthologie de l'art africain du XXe siècle*, Revue Noire éditions FALL, Ngoné Fall et PIVIN, Jean-Loup, 2001

ORBELÉ, Dominique, « Vivre ensemble, le groupe en psychologie sociale », in *Identité (s).* L'individu, le groupe, la société, HALPERN Catherine (dir) Editions Sciences Humaines, 2004.

PAUDRAT, Jean Louis, « Afrique ». Le Primitivisme dans l'art du XXe siècle, Paudrat, Jean-Louis et William Rubin, eds. Paris : Flammarion, 1987, pp. 125-175.

PETRIDIS, Constantin, In Arts d'Afrique noire arts premiers, numéro 115, Musée DAPPER. Editions Gallimard, 2000.

RAMONET, Ignacio « Globalisation, culture et démocratie », in *Mondialisation, citoyenneté et démocratie*, sous la direction de Elbaz et Helly, Les presses de l'université de Laval, L'Harmattan, 2000, pp 33-54

SCHEFFER Gabriel, « A New Field of Study: Modern Diasporas in International politics », in Gabriel Scheffer (dir.), *Modern Diasporas in International Politics*, 1986, Londres, Croom Helm, pp.1-15.

WINKIN, Yves, « Vers une anthropologie de la communication », In La communication états et savoirs, coordonné par CABIN, Philippe. Sciences humaines, 2008, 416p.

OUVRAGES COLLECTIFS

ANTEBY-YEMINI, Lisa, BERTHOMIERE, William et SCHEFFER, Gabriel, *Les Diasporas : 2000 ans d'histoire, P*ur, 2005. 497p.

BELMONT, Nicole et coll. *L'art et les sociétés primitives à travers le* Collection dirigée par Jean Claude Ibert, Editions Hachette 1963, 352p.

BONNEVILLE, Luc, GROSJEAN, Sylvie, LAGACÉ, Martine, *Introduction aux méthodes de recherche en communication,* éditions Gaëtan Morin, 2007, 256p.

CARROUÉ, L. COLLET, D., RUIZ, G. Ruiz, *La mondialisation, genèse, secteurs et enjeux*, Bréal 2005, 348p.

PIAGET, Jean (dir), *Logique et connaissance scientifique*, Gallimard, 1967, 1345p.

BONTE, Pierre, IZARD, Michel, ABELES, Marion, DESCOLA *Philippe. Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, PUF, 2007, 842p.

KAUFMAN, Jean Claude, *Dictionnaire des sciences humaines*, MESURE, Sylvie, SAVIDAN, Patrick (dir) , Puf, 2006. p 594.

LAMIZET Bernard, SILEM Ahmed, *Dictionnaire encyclopédique des sciences de l'information et de la communication*, Ellipses 1997, 590p.

RETAILLÉ, Denis (dir), *La mondialisation*, Nathan, 2007, 332p.

VIALOU, Denis, *Art préhistorique*, In, Encyclopedia Universalis, http://tinyurl.com/ybucxal.

ARTICLES DE REVUE

AKA-EVY, Jean-Luc. « De l'art primitif à l'art premier ». In: Cahiers d'études africaines. Vol. 39 N°155-156. 1999. pp. 563-582,1999.1765

AMSELLE, Jean Loup, « Africa remix géopolitique de l'art contemporain africain », Artpress, numéro 312, mai 2005, pp 22-26.

AMSELLE, Jean-Loup, « Retour sur « « l'invention de la tradition » », L'Homme 2008/1-2, numéros185-186, pp 187-194.

ANDRIAMIRADO, Virginie, « D'une approche globale de « « l'art contemporain africain » »», *Africultures* numéro 48, Mai 2002.

ANDRIAMIRADO, Virginie, « L'art africain contemporain ne se résume pas à l'art des villes ou de la diaspora ». Entretien avec Nicole Guez, A*fricultures* numéro 48, mai 2002,

ARAEEN, Rasheed, « Modernité, modernisme et le futur de l'Art en Afrique », *Symposium*, Arts, minorités et majorités, The international press of association of art critics, Juillet 2003.

BALPE, Jean-François, « les concepts du Numérique », in L'art et le numérique, *Les cahiers du Numérique, Hermès*, volume 1, numéro 4, 2000, pp 13-36

BELLET, Harry et al., « L'évolution des lieux de la concurrence :le cas du marché de l'art contemporain », *Entreprises et histoire*, 3008/4 numéro 53, pp 91-99.

BERNARD, Françoise, Constructivisme et sciences de l'organisation. De l'alternative au pluralisme épistémologique « limité ». In: *Communication et langages*. Numéro 139, 1er trimestre 2004, pp. 27-40.

BONI, Tanella, « Dak'art 2000 : lieu de partage ». *Africultures* numéro 30. Septembre 2000, pp 98-102

BOULBES, Carole, “Questions posées à Jean-Hubert Martin, L'hybridation culturelle, une autre histoire de l'art », Rue Descartes 3/2002 (n° 37), pp 104-110.

BRUNEL, Sylvie, « L'Afrique à l'heure de la mondialisation », Alternatives économiques, novembre 2006, numéro 252.

http://www.alternatives-economiques.fr/l-afrique-a-l-heure-de-la-mondialisation_fr_art_205_24184.html

BURLOCH, Benjamin, H.D, Interview de Jean Hubert MARTIN « Entretien: Benjamin H.D. Buchloh, Jean-Hubert Martin », in *Les Cahiers de Musée National d'Art Moderne*, été 1989, n°28, p. 5-43.

CAUQUELIN, Anne « Parler du Lieu », in « Autour du lieu » Communications numéro 87, Seuil, 2010, pp77-83.

CHEVALIER, Yves, « Le savant, le sorcier et l'artiste. Le constructivisme en question ». In: *Communication et langages*. N°139, 1er trimestre 2004. pp. 5-15.

CHIVALLON, Christine, « La diaspora noire des Amériques. Réflexions sur le modèle de l'hybridité de Paul Gilroy », Editions de l'EHESS, numéro 101, 2002, pp 51-73.

COHEN, Jim, LINDGAARD, Jade, « De l'Atlantique noir à la mélancolie Postcoloniale ». Entretien avec Paul Gilroy, Mouvements 2007/3, numéro 51, pp 90-101.

COLLEYN, Jean-Paul « Images, signes, fétiches. À propos de l'art bamana (Mali) », *Cahiers d'études africaines* 3/2009 (n° 195), pp. 733-746.

CORTY, Axelle, « Art Basel, baromètre du marché », Connaissance des arts, numéro 628, juin 2005, p124.

COURTEILLE, Sophie, entretien avec Abdou Sylla, « Senghor a créé sa propre esthétique de l'art nègre et de l'art contemporain, Afrik'arts, numéro 1, août 2005, pp 38-41.

Afrik'arts, numéro 1, août 2005, interview accordée au magazine, p 40.

D'ARRIPPE, Agnès. « Construction d'un dispositif méthodologique et de ses outils : savoir commun et savoir scientifique, de l'induction aux hypothèses », Etudes de communication, numéro 32, 2009, pp 97-108.

DI MEO Guy. « Composantes spatiales, formes et processus géographiques des identités » *Spatial components, geographical forms and process of identities* . In: *Annales de Géographie*. 2004, t. 113, n°638-639. Composantes spatiales, formes et processus géographiques des identités. pp. 339-362.

DJANDJINOU, Pierre, « Leurres et lueurs du cyberespace », Africultures numéro 66, Afrique: Mondialisée mais pas dupe, janvier - mars 2006, pp 45-54.

DOUY, Christophe, MELANCON, Guy, « La visualisation d'information au service de la veille concurrentielle, de la fouille d'information et de la supervision de systèmes complexes », in La sécurité globale Réalité, enjeux et perspectives, SEE, CNRS Editions, 2009, PP 263 - 271.

DUBOIS, Colette, « L'Afrique sub-saharienne : écrire l'histoire ». Historiens et géographes , 07/1999, numéro 367p.73-295

DURAND, Pascal. « Culture populaire, culture de masse ou culture de mass-médias ? Autour de cinq thèses moins une d'Antonio Gramsci », *Quaderni* numéro 57, Printemps 2005. *Gramsci, les médias et la culture*, pp. 73-83.

EYENE, Christine, « De la nécessaire ouverture du champ identitaire », in Diaspora : Identité plurielle, Africultures, numéro 72, 2008. p 8-13

EYENE, Christine, Paul Gilroy, propos (recueillis par) « Nouvelle topographie d'un atlantique noir », in Diaspora Identité plurielle, Africultures numéro 72, L'Harmattan, 2008, pp 82-88.

EYENE, Christine, « L'Afrique dur la place internationale » Africultures numéro 48, Mai 2002. P15-18.

GAUDIBERT Pierre, (entretien avec), « Il n'est jamais trop tard », Revue Noire, numéro 1, 1991, p 10

GEORGIOU, Myria, « Les diasporas en ligne : une expérience concrète de transnationalisme, » Hommes et Migrations, numéro 1240, novembre/décembre 2002, pp 6-9.

GRIFFIN, Tim, « Une structure de plates-formes », Interview d'Okwui Enwezor, *Artpress*, numéro 280, 2002, pp 25-32.

GUEYE, Abdoulaye, « De la diaspora noire: enseignements du contexte français », *Revue des Migrations internationales*, 2006(22) 1 pp11-33.

HALL, Stuart. « Cultural Identity and Diaspora. » *Colonial Discourse and Post-colonial Theory:a Reader*. Ed. Patrick Williams and Chrisman. London: Harvester Wheatsheaf, 1994. 392-401.

HELLY, Denise « Diaspora: un enjeu politique, un symbole, un concept ? » in *Espace populations sociétés*, no 1, 2006, pp. 17-31.

HUGON, Philippe, (dir), « Afrique: les chemins de la croissance », Problèmes économiques numéro 2906, 48p.

HUGON, Philippe, « L'Afrique dans la mondialisation », *Esprit*, Août/Septembre 2005, pp 158 -164.

KARG, William, « L'art africain contemporain sur le marché international de l'art : quel degré d'optimisme nous autorise-t-il? »., pp 83 -89.

LE BON, Joël, « La force de vente et les activités d'intelligence économique », Revue Française de Gestion, numéro 163, 2006, pp 15-30.

LENCLUD, Gérard, « L'identité ou ce foyer virtuel », L'Herne, VOL 82 , 2004, PP 306-312.

LEWIS Sarah, «Yinka Shonibare MBE : Brooklyn Museum, New York», Artforum International, vol 48, numéro 2, Octobre 2009.

LOPEZ Sébastian Lopez, «Identiy: Reality or Fiction? »The third text Reader on art, culture and theory, Continuum, 2005, pp 137- 151.

LORBLANCHET, Michel, « L'origine de l'art », Diogène, 2006/2, numéro 214, pp116-131.

MAIGRET, Eric, BOURDIEU, Pierre, « la culture populaire et le long remords de la sociologie de la distinction culturelle », Esprit numéro 283, mars-avril 2002, pp 179-190.

MARC, Edmond, PICARD Dominique. « L'approche systémique des organisations ». In *Communication et langages*. N°125, 3ème trimestre 2000. pp. 56-72.

MARTIN, Jean-Hubert, (Interview de) pour le magazine « Connaissance des arts » juillet-aout 1989 numéros pp 449-450.

MARTIN, Jean-Hubert, (Interview de) « L'Art des autres et la magie des uns: interview de Jean-Hubert Martin », in art press, n°136, p.35-38, mai 1989.

MATTELART, Armand, NEVEU, Erik. « Cultural studies stories. La domestication d'une pensée sauvage ? », *Réseaux* numéro 80, Novembre/Décembre 1997, pp 11-58.

MATTELART Armand. V »ers une globalisation ? » *Réseaux*, 2000, volume 18 n°100. pp. 81-105.

MEDDEB Abdelwahab, « Le postcolonialisme. Décentrement Déplacement Dissémination », *Dédale*, printemps 1997,432 p.

MEMMI, Albert, « les fluctuations de l'identité culturelle », *Esprit* numéro 228. pp 94 -106.

MIGNON, Patrick. « De Richard Hoggart aux cultural studies : de la culture populaire à la culture commune », *Esprit* numéro 283, mars-avril 2002, pp 179-190.

MIXINGE, A., « De l'auto-transcendance de l'art africain contemporain : résistance, mutation et refondation », *Muséum International*, numéro 244 (Vol 61, No 4, 2009) Editions UNESCO et Blackwell Publishing Ltd. P 66, pp 64-74.

MOLÉNAT, Xavier. « Les cultural studies » *in Sciences Humaines*, numéro 51, juillet 2004, pp 40-41.

MONGIN, Olivier, LEMPEREUR, Nathalie, SCHEGEL Jean Louis « Pour comprendre la pensée postcoloniale : Entretien avec Achille Mbembe », *Esprit* numéro 12, décembre 2006, pp 117-133.

MONGIN, Olivier « Création et culture à l'âge postcolonial ; éloge du décentrement », *Esprit*, numéros 3-4 Mars Avril 2002, PP 316-333.

MORIN, Edgar, La Méthode VOL : 5, L'Humanité de l'Humanité, TOME 1 :L'identité humaine, Editions Seuil, 2001, 300p.

MURPHY, Maureen, « L'art africain dans les grandes expositions », *Africultures* numéro 48, mai 2002,

MVE-ONDO, Bonaventure, « Réduire la fracture scientifique: un défi pour l'Afrique », *Africultures* numéro 66, in Afrique: Mondialisée mais pas dupe, Janvier - Mars 2006. Pp 54-60.

NDIAYE, Iba Djadji, « Dak'art vaut mieux que 2000 », *Africultures* numéro 30. Septembre 2000.pp 94-98.

NJA KWA Samy, « Entretien avec Simon Njami. Un regard assumé par un africain » le 5 octobre 2005, *Africultures* numéro 65.

NIMIS. Erika , « Bamako : Une photographie contemporaine à géographies variables », ETC *Revue de l'art actuel*, 85, Montréal, mars-avril 2009 pp. 19-23, pp 33-34 version anglaise.

OLLIVIER, Bruno « Enjeux de l'interdiscipline », *L'Année sociologique* 2/2001 (Vol.51), pp 337-354.

OGBECHIE, Sylvester, «Zaria Art Society et le mouvement Uli» in *Anthologie de l'art africain du XX*[e] siècle, Revue Noire éditions Ngoné Fall et Jean-Loup Pivin (dir), 2001, pp 247-249.

OTTENBERG, Simon « New traditions from Nigeria. Seven artistes of the Nsukka group». Smithsinian Institution press in association with the National Museum of African Art, Washington, London, 1997.

OUBRICH, Mourad, « L'intelligence économique, un outil de management stratégique orienté vers le développement de nouvelles connaissances », La Revue des Sciences de Gestion, Direction et Gestion, numéro 226-227, Juillet-Octobre 2007. P 77-88.

OUTLAW, Julius, « Nous sommes un peuple africain », *Politique africaine* numéro 15, Khartala, 1984, pp 24-33.

PAPASTERGIADIS, Nikos « Restless Hybrids», *The Third Text Reader*, Continuum, 2005, p 166.

PASQUIER, Dominique, « La « « culture populaire » » à l'épreuve des débats sociologiques », *Hermès*, numéro 42, CNRS éditions, 2005, pp 60-69.

PEROUSE DE MONTCLOS, Marc Antoine, « Les diasporas africaines en France », *Esprit* numéro 300, décembre 2003, pp 114-124.

RICCIO, Bruno, « Transmigrants mais pas nomades, transnationalisme mouride en Italie », *Cahiers d'études africaines*, 2006/1 181, pp 95-114.

SHAYEGAN, Daryush Shayegan, Le choc des civilisations, *Esprit* numéro 220, Avril 1996, pp38-53.

VIATTE, Germain, « Primitivisme et art moderne », *Le Débat* 5/2007 (n°147), p. 112-123.

VINCENT, Cédric « Ils construisent pour le futur… », In *Festivals et biennales d'Afrique : machine ou utopie ?*, Africultures numéro73, pp 12-17.

WOLF, L., « L'art contemporain à l'heure de la mondialisation », *Etudes*, numéro 4065, Mai 2007, P 649-658.

DOCUMETS ELECTRONIQUES

Ouvrages

HERKOVITS Melville J. (1950) *Les bases de l'anthropologie culturelle*, document produit en version numérique par J.M. Tremblay, professeur de sociologie au Cegep de Chicoutimi. p10.

http://classiques.uqac.ca/classiques/Herskovits_melville/bases_anthropo/bases_anthropo_culturelle.html

Chapitres d'ouvrages

PERROIS, Louis, Afrique noire Arts- Un foisonnement artistique, in Encyclopédia Universalis, http://www.universalis-edu.com.proxy.unice.fr/encyclopedie/afrique-noire-arts-un-foisonnement-artistique/

Articles

Afrique in Visu le 20 novembre 2006, interview d'Alioune Ba
http://www.afriqueinvisu.org/alioune-ba,030.html

ASSOGBA, Yao, « Diaspora, Mondialisation et développement de l'Afrique, » *Nouvelles pratiques sociales*, Université du Québec, Volume 15, numéro 1, 2002, p. 98-11.

http://www.erudit.org/revue/nps/2002/v15/n1/008263ar.html?vue=biblio

AW, Ramata & coll., « Technologies de l'information et de la communication pour le développement en Afrique », Vol 1 Potentialités et défis pour le développement communautaire.

http://www.idrc.ca/fr/ev-54406-201-1-DO_TOPIC.html

BRUNEL, Sylvie. « Qu'est-ce-que la mondialisation? » In *10 questions sur la mondialisation*, Sciences humaines, numéro 280, mars 2007
http://www.scienceshumaines.com/articleprint2.php?lg=fr&id_article=15307

http://cemoti.revues.org/638

CLOTTES' Jean, « L'art rupestre », ancien président du comité international d'art rupestre (ICOMOS).

http://www.icomos.org/fr/notre-action/diffusion-des-connaissances/publications/etudes-thematiques-pour-le-patrimoine-mondial/116-english-categories/resources/publications/228-lart-rupestre

CONDE, Maryse, « L'enfant est de retour », Entretien avec Paule Marshall, propos recueillis par Maryse Condé in *Politique africaine*,

http://www.politique-africaine.com/numeros/pdf/015079.pdf

COTE, Nathalie, « Documenta 11_Plate-forme 5 exposition », Revue Inter : art actuel, numéro 83, hiver 2002-2003, p 70.

http://www.erudit.org/culture/inter1068986/inter1115412/46003ac.pdf

DIOUF, Abdou, Afrique : l'intégration régionale face à la mondialisation, Institut français des relations internationales, 2006/ 4. Politique étrangère.

http://www.ifri.org/?page=detail-contribution&id=4692&id_provenance=97

DORTIER, Jean-François. « Vers une uniformisation culturelle ? », In *10 questions sur la mondialisation*, Sciences humaines, numéro 280

http://www.scienceshumaines.com/vers-une-uniformisation-culturelle_fr_15326.html

DREYFUS, Alain, Photographie africaine, un marché émergent, *Polka Artnet*,

http://www.polkamagazine.com/15/le-mur/polka-artnet/486

DUPUIS, Annie**,** ethnologue, ingénieur au C.N.R.S., attachée au musée de l'Homme, Encyclopédie Universalis,

http://www.universalis-edu.com.proxy.unice.fr/encyclopedie/masques-le-masque-en-afrique/ - 5

JEWSIEWICKI, Bogumil, De l'art et de l'esthétique : valeur d'usage, valeur d'échange, Cahiers d'études africaines, 1996, Vol 36 numéro

http://doc.sciencespo-lyon.fr/Signal/index.php?r=article/view&id=289670

LACAYO, R., Decaptivating, Time Magazine, 6 Juillet 2009.

http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1907167,00.html

MA MUNG, Emmanuel, « La désignation des diasporas sur Internet », *Revue Hommes et migrations*. Article issu du *N°1240, septembre-octobre 2002* : Migrants.com.

http://www.hommes-et-migrations.fr/index.php?/numeros/migrants_com/1056-La-designation-des-diasporas-sur-Internet

MBEMBE, Achille, « Politanisme », article paru le 20 décembre dans *Le Messager* (Douala) et *Sud-Quotidien* (Dakar).

http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=4248

MONNOYER-SMITH Laurence, « Pour une épistémologie complexe des SIC », Société française des sciences de l'information et de la communication, Laboratoire Costech-Equipe ASSUN, Université Technologique de Compiègne.

http://www.sfsic.org/congres_2008/spip.php?page=imprime&id_article=78

NIMIS, Erika Nimis, « Les 6e Rencontres de la photographie africaine de Bamako (2005). Les Rencontres de Bamako : coéxistence de deux mondes ?

http://www.afribd.com/article.php?no=4126

NUR GONI, Marian, Entretien avec Mohamed Camara, Mohamed Camara : « Je regarde la lumière comme une matière vivante », Africultures, 26/05/2099, http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=8674

OUBLIE, Jessica, « L'Afrique des arts se présente à Venise. Compte à rebours avant la Check list », Africultures30 mai 2007

http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=5949

PENSA, Iolanda, Les biennales et la géographie ; les biennales de Venise, du Caire et de Dakar ». http://io.pensa.it/node/1417.

PERROIS, Louis, « Pour une anthropologie des arts de l'Afrique noire », ORSTOM fonds documentaire, 1989.

http://horizon.documentation.ird.fr/exl-doc/pleins_textes/pleins_textes_5/b_fdi_18-19/25934.pdf

SECK, Sidy « L'école de Dakar : réalité historique ou escroquerie intellectuelle ? » in Senghor et les arts plastiques Ethiopiques numéro 70 1er semestre 2003. http://ethiopiques.refer.sn/spip.php?article48

SHOAHAT, Ella, « Notes sur le post-colonial » (1992), Mouvements, numéro 51, 2007/3, pp 79-89.

http://www.mouvements.info/Notes-sur-le-post-colonial-1992.html

VERGNAUD, Stéphanie , « Histoire de l'art contemporain du Nigeria », Africultures, 27 janvier 2012, http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=10569.

CATALOGUES D'EXPOSITION

Art d'Afrique, musée DAPPER éditions Gallimard, Septembre 2002.

Préface du Catalogue de l'exposition Champs libres, Paris 2005.

BHABHA Homi Bhabha, « Hybridité, hétérogénéité et culture contemporaine », Catalogue d'exposition Magiciens de la terre, Centre George Pompidou, 1989.

BOUTOUX Thomas, « Globalisation » in catalogue de la sixième biennale de l'art contemporain africain de Dakar, Dak'art 2004.

DARCOS, Xavier, Catalogue des Rencontres de la Photographie 2011

DIAW CISSE Aminata, Dak'art 2008, Rencontres professionnelles. Programme des Rencontres et Echanges.

ELLIOT, David, « Dakar : une vraie dynamiqe », catalogue d'exposition de la biennale de l'art africain contemporain, 2000.

LASSAIGNE, Jacques, Catalogue de l'exposition, « Art sénégalais d'aujourd'hui », texte d'introduction, Grand Palais, Paris 1974, 88p.

MARTIN, Jean-Hubert, « La réception de l'art africain contemporain et son évolution », in Catalogue Africa Remix, Centre George Pompidou, 2005, p27.

MAGNIN, André, Interview de Chéri Samba pour le catalogue de l'exposition « J'aime Chéri

Samba » à la Fondation Cartier pour l'art contemporain, Actes Sud, 2004, 142p.

NJAMI Simon « Mémoires intimes d'un nouveau millénaire, IVe Rencontres de la photographie africaine », Bamako 2001. Editions Eric Koehler, 2001.

NJAMI Simon, « Chaos et métamorphoses », Catalogue Africa Remix, Centre George Pompidou, 2005.

NJAMI, Simon, « Chaos et métamorphoses » in », in Catalogue Africa Remix, Centre George Pompidou, 2005, pp 19-20.

PIVIN Jean-Loup, Catalogue de la 5e biennale de l'art africain contemporain, texte de Jean Loup Pivin, « Dak'art 2002 : dix ans » pp 145- 151.

POIVRE D'AVRVOR, Patrick, RENAUD Sophie, « Dossier de presse des rencontres de la photographie » 2009.

SAMB, Marème Malong, NGUER, Momar, « Introduction », Catalogue de la biennale de Dakar, 2010.

SALL, Amadou Lamine, « La Biennale de l'Art Africain contemporain : exister ou périr ». Catalogue de la Biennale de Dakar, édition 2010, mai 2010.

SANKALE, Sylvain, « Introduction », Catalogue de la biennale 2010, p 22, mai 2010.

SYRING, Marie Luise, « L'occident et les artistes de la diaspora », Dak'art 2006, Catalogue de la 7e biennale de l'art africain contemporain.

VAN DEN BUSSCHE, Willy. Chéri Samba. Le peintre populaire du Zaïre, Provinciaal Museum voor Moderne Kunst, Ostende, 1990, 84 p.

BASSANI, Ezio, Catalogue de l'exposition « Arts of Africa », Grimaldi Forum, 2005, Skira/Grimaldi Forum, 409p.

MARTIN Jean-Hubert, Jean-Hubert Martin, « Preface » Catalogue d'exposition « Magiciens de la terre », Centre Pompidou, 1989.

SYLLA, Abdou, Des fonctions de la critique d'art, Spécial Dak'art 96. La panafricaine des arts plastiques, p.22.

ZINSOU, Marie-Cécile, préface de l'exposition « Malick Sidibé » Fondation Zinsou, 2008, p2

SITES INTERNET

http://www.epa-prema.net

http://www.manobi.sn/sites/sn/

www.nepad.org

http://www.afrikm.com/fotoafrica/article.php3?id_article=24 (Maison Africaine de la photographie)

http://www.biennaledakar.org/2008/rubrique.php3?id_rubrique=3

http://www.biennaledakar.org/2008/rubrique.php3?id_rubrique=3

http://www.youtube.com/watch?v=a7uwqKCBp6Y (Simon Njami, concept "Art at work").

http://hal-lirmm.ccsd.cnrs.fr/lirmm-00203723/fr/

http://www.les-infostrateges.com/article/0606264/qu-est-ce-que-la-veille

http://fr.wikipedia.org/wiki/Veille_technologique

http://www.digimind.fr/actu/societe/339-publication-du-1er-barometre-des-pratiques-de-veille.htm

http://fr.wikipedia.org/wiki/Veille_societale

http://www.fondations.org

http://www.fondations.org

http://www.fondations.org

http://fr.wikipedia.org/wiki/Gestion_de_projet

http://www.dsi.cnrs.fr/conduite-projet/

http://300gp.ovh.net/~sitecoll/gpi3/site.php?rubrique=277

http://www.commentcamarche.net/projet/projetintro.php3

http://fr.wikipedia.org/wiki/Informatique_decisionnelle

http://penrose-press.com/fine-art/africa/Schools.idd

http://www.presenceafricaine.com/content/8-revue

http://www.ker-thiossane.org/spip.php?article26

http://sicap1695.phpnet.org/spip.php?article5

ACTES DE COLLOQUE & CONFERENCES

DUFFING, Gérald, THIERY, Odile, Gestion et qualité de l'information stratégique: une approche par les risques des systèmes décisionnels, Colloque e-management, 2008.
http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/27/65/31/PDF/Duffing_Thiery_AFME_2008.pdf

GUEZ, Nicole, « Les enjeux des arts africains pour le développement », in Actes du colloque « Les arts africains, nouveaux enjeux, nouveaux partenariats », Rennes, novembre 2008

MUCCHIELLI Alex, « Le développement des méthodes qualitatives et l'approche

constructiviste des phénomènes humains », Recherches qualitatives, Hors série numéro 1, Actes du colloque Recherche qualitative et production de savoirs, UQAM, mai 2004.

NDIAYE DJADJI Iba « Mutations disciplinaires dans les arts et les nouveaux champs de créativité : le cas des arts africains », actes du colloque de l'ISEA, 2000.

DECLARATION DE MEXICO SUR LES POLITIQUES CULTURELLES, Conférence mondiale sur les politiques culturelles, Mexico city, 26 Juillet, 6 août 1982

STAROBINSKI, Jean, Allocution d'ouverture de la 23e session des rencontres internationales de Genève, Nos identités, Editions de la Baconnière, 1994. p11.

HUGUES, Henry Meyric, SYLLA, Abdou, Introduction Symposium « Art, Minorités, Majorités », International association of Art critics, AICA, Juillet 2003

MURRAY, Barbara, « Ecrire sur l'art : le rôle d'une revue d'art dans la promotion de l'art contemporain africain », Dakar – Art, Minorités, Majorité, AICA, juillet 2003.

NDIAYE, Iba Djadji, « Qui peut critiquer l'art africain contemporain ? » AICA Press, 2003 pp 1-7.

OLOIDI Ola, « Les courants de l'art moderne nigérian des années1970 à nos jours » AICA Press, 2003, Symposium « Art, Minorités, Majorités », Juillet 2003

RAMRAJSSINGH, Athissing Doctorant au centre de recherche Cherpa de l'IEP D'Aix-en-Provence, Atelier Formation et 2.0 du 19/12/08 aux assises de la Formation en IE, Aix-en-Provence.

SAPIERA, Eugenia, Internet & asylum politics: case of UK refugee support groups, presentation at the 23rd IAMCR conference, Barcelone 2002.

SILVA, Bisi, Intervention lors de la conférence "Are there foreigners in art", organisée par le National Museum of Art, Architecture & design, Oslo, 14 et 15 février 2008.

SOW HUCHARD, Ousmane, Plaidoyer pour le mécénat, extraits de l'allocution prononcée à l'ouverture de la Biennale, Spécial Dak'art 96. La panafricaine des arts plastiques.

XURIGUERA, Gerard, « Les promesses pour l'art contemporain africain », La création artistique africaine et le marché international de l'art, Acte des « « Rencontres et échanges » » de Dak'art 96

ARTICLES DE JOURNAUX ET MAGAZINES

ARTPRICE, 2010 « L'art contemporain africain peine à se vendre », extrait du rapport d'Artprice, novembre 2010.
http://.artprice.com/AMI/AMI.aspx?id=MzgzMjY4Njk3Nzc1Nzk=

ARTPRICE, 2010, L'Afrique à l'assaut de New York », mai 2010

http://www.fiscalonline.com/spip.php?page=imprimer&id_article=1962

BENHAMOU-HUET Judith, « Portrait d'un collectionneur. Jean Pigozzi. Monsieur Afrique, Les Echos n° 19452 du 08 Juillet 2005 • page 106

BENHAMOU-HUET, Judith, « Les fantasmes de Toguo », le point 17 juin 2006

http://www.lepoint.fr/art-de-vivre/les-fantasmes-de-toguo-17-06-2010-1204596_4.php

BOSCO, Stéphane, « L'Afrique hisse pavillon à Venise » Jeune Afrique numéro 2430, Aout 2007,

http://www.jeuneafrique.com/Article/LIN05087lafriesinev0/

COLSON, Marie-Laure, « Frédéric Bruly Bouabré. Un humaniste pour l'Afrique », Libération, 2 mars 1995

http://www.liberation.fr/portrait/0101137637-frederic-bruly-bouabre-un-humaniste-pour-l-afrique

COOKE, Rachel, «Yinka Shonibare: I wanted to do a work connected to Trafalgar Square », The guardian, may 16, 2010.

http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2010/may/16/yinka-shonibare-fourth-plinth-trafalgar

Just because I'm a black artist I do not want to stand on a soap box all the time. I admire the Queen and I love the Royal Family. This is a huge honour.

DAGEN Philippe, « L'exposition universelle », le Monde 19 mai 1989.

DENIS, Jean Michel, « Simon Njami, l'homme de l'art nouveau », Afrique Magazine, 11 MAI 2011

http://www.afriquemagazine.com/cvip/article/simon-njami-l-homme-de-l-art-nouveau/4/12/4e288549f1102

DOMINO, Christophe, « Retour d'Afrique », in « Art contemporain africain (Dossier), »L'art contemporain africain en débat » *Le Journal des arts*, mai 2005, P 17.

http://www.lejournaldesarts.fr/jda/archives/docs_article/23915/retour-d-afrique.php

FABRE, Clarisse, « Fin (et suite) du conflit judiciaire autour du photographe Seydou Keita, Le Monde du 5 avril 2008.

FALL Ngoné, Interview de, « Il faut arrêter de considérer la biennale comme un événement festif »

http://www.lagazette.sn/spip.php?article3868

FROCHOT, Didier, « Qu'est ce que la veille? » *Les infostratèges*, Article publié le 17 juin 2006

http://www.les-infostrateges.com/article/0606264/qu-est-ce-que-la-veille

GBADAMASSI, Falila, « les héritiers du photographe Seydou Keïta se sentent spoliés », Afrik.com, 24 mars 2006

http://www.afrik.com/article9648.html

GBADAMASSI, Falila, Bataille juridique autour de Seydou Keïta », Afrik.com, 24 mars 2006

http://www.afrik.com/article9647.html

LAFAY, Denis, « Le fiasco », salon du mécénat 2008, Acteurs de l'économie, numéro 77 septembre 2008, pp 62-68.

MBOKOLO Elikia, « George Padmore, Kwame N'Krumah, Cyril L. James et l'idéologie de la lutte panafricaine », CODESRIA, 2003.

http://www.codesria.org/IMG/pdf/mbokolo.pdf

MICHEL, Nicolas, « Faites votre marché », Jeune Afrique, 29/11/2010 Faites votre marché !

NJAMI Simon, « L'œuf et la poule », Revue Noire, novembre 2011, http://www.revuenoire.com/index.php?option=com_content&view=article&id=3588%3Aloeuf-et-la-poule&catid=5%3Aeditos&Itemid=14&lang=fr

NOUGAIREDE, Delphine, « MAPA. Des couacs dans l'organisation, quotidien « Le Soleil », édition du 7 Mai 2000.

PORTEVIN, Catherine, « L'éclaireur fraternel. La disparition de Pierre Bourdieu, Télérama, numéro 2716, Janvier 2002, pp 22-24.

OLINGA, Luc, « Désarroi des promoteurs de festivals face aux difficultés d'obtention de visa », 24/12/08, AFP.

RIPS, Michael, Who owns Seydou Keïta?, The New York Times, January 22, 2006,

http://www.nytimes.com/2006/01/22/arts/22rips.html?pagewanted=all

WOLF, Laurent « L'Afrique, enfin ? », Le Temps – culture, 14 juin 2012.

http://www.letemps.ch/Page/Uuid/af688296-b58b-11e1-89f5-b044793362e7#.UKeZDY6ENnE

Photographie.com, Les couleurs de la photographie africaines, Biennale de Bamako 2011. Rencontre avec Pascal Martin Saint-Léon

http://www.photographie.com/news/les-couleurs-de-la-photographie-africaines

Lire l'article sur Jeuneafrique.com : 9e Rencontres de Bamako : singularité des regards | Jeuneafrique.com - le premier site d'information et d'actualité sur l'Afrique

RAPPORTS & COMPTE-RENDUS

CASTRO, Alexis, « Evaluation des Rencontres de la Photographie Africaine de Bamako », rapport réalisé à la demande de la Direction des « Rencontres de la Photographie Africaine », Juillet 2004.

CIGREF, « Intelligence économique et stratégique, les systèmes d'information au cœur de la démarche », mars 2003

http://www.cigref.fr/cigref_publications/RapportsContainer/Parus2003/2003_-_Intelligence_Economique_Strategique_.pdf

CNUCED (2003), Le Développement économique de l'Afrique. Résultats commerciaux et dépendance à l'égard des produits de base. Publication des Nations Unies, New York, Genève.

CNUCED (2005) Le développement économique en Afrique, repenser le rôle de l'investissement direct étranger 52e session, Genève, 3-14 octobre 2005

DIOUF, Abdou, Allocution du président de la république sénégalaise M. Abdou Diouf, le 12 Décembre 1990 au Colloque International « Aires culturelles et création littéraire en Afrique ».

ERNST & YOUNG, Panorama 2008 des Fondations d'entreprise.

NIMIS, Erika, « Où va la photographie africaine ? », Compte rendu rédigé par Jeanne Mercier, juin 2006

FALL, Abdou Salam « Enjeux et défi de la migration internationale de travail ouest africaine », Secteur de la protection sociale, programme des migrations internationales, in Cahiers des migrations internationales, Bureau international du travail.

WANGWE & MUSONDA Flora, Incidence de la Mondialisation en Afrique, in Mondialisation, croissance et Marginalisation, CRDI, pp 181-202.

RAPPORT ARTPRICE *Les nouveaux médias et le marché de l'art* in, « Le marché de l'art contemporain 2010/2011 » Le rapport annuel Artprice, P. 50

RAPPORT ARTPRICE « Top 500 Artprice 2010/2011 artistes contemporains », in « Le marché de l'art contemporain 2010/2011 »

RAPPORT ANNUEL ARTPRICE, Le marché de l'art contemporain 2010/2011., 2012,

XURIGUERA, Gerard Xuriguera, « Les promesses pour l'art contemporain africain », Actes des « Rencontres et Echanges » de Dak'art 1996.

MÉMOIRE & THÈSES

BASSENE Reine « Mémoire de master recherche, « L'art africain contemporain. Quelle place, quel avenir et quel défi pour une ouverture face au reste du monde? », 2006. Université de Nice Sophia Antipolis.

MERCIER, Jeanne Mercier, *Les Rencontres africaines de la photographie, Bamako* 2005, Mémoire de Master 2, EHESS, Mention Histoire, Laboratoire d'histoire visuelle contemporaine (LIVHIC).

PARAISO, Stéphanie, « Cartes d'identités de l'art contemporain Africain. Existe-t-il un art contemporain africain ? », Ecole nationale supérieure d'architecture, 2010/2011 (dir) Jacques Fol, Yann Rocher.

PENSA, Iolanda, La biennale de Dakar comme projet de coopération et de développement, thèse de doctorat co-dirigée par Jean-Loup Amselle et Rossella Salerno, EHESS, 2011
WILLIS, Elizabeth Anne « Uli painting and identity:Twentieth-century developments in art in the Igbo-speaking region of Nigeria». Thesis submitted for the degree of Ph. D at the School of oriental and African Studies University of London 1997, Vol 1. 1997.

VIDÉOGRAMME ET EMISSIONS RADIO

BROUÉ, Carole, Samuel Sidibé interviewé par, radio France internationale dans le cadre de l'émission Insolence & Blasphème » le 9 novembre 2011.

COSSET, Alliette, FORNER, Isabelle, Rencontres de Bamako, 2001 à 2009, Ministère de la culture du Mali, Institut Français, DVD + 1 livret

FORSTER, Siegfried, « Art comme Afrique », rfi.fr le 22 mars 2010.

MARIE, Anne-Laure (propos recueillis par) Radio France Internationale, Le Temps, 29 octobre 2008.

http://www.rfi.fr/contenu/20100322-art-comme-afrique

SHONIBARE, Yinka, Odile, Odette

ANNEXES

INTERVIEW DE NGONE FALL REALISEE PAR LAGAZETTE.SN

http://www.lagazette.sn/spip.php?article3868

Ngoné Fall, commissaire d'exposition et consultante en ingénierie culturelle.

« Il faut arrêter de considérer la biennale comme un évènement uniquement festif ».

mercredi 30 mai 2012

Trouvée au village de la 10e Biennale de Dakar, dans l'enceinte de la gare ferroviaire de la capitale, la critique d'art Ngoné Fall projette un regard critique sur le Dak'art qui a du mal à atteindre sa vitesse de croisière après 10 éditions. Dans cet entretien, cette ancienne commissaire de la Biennale et enseignante en master des industries culturelles à l'université d'Alexandrie en Egypte, juge incomplète la formation des artistes sénégalais dont elle flétrit la faible épaisseur conceptuelle. Et n'oublie de se prononcer sur la précarité de la critique d'art au Sénégal et la modicité des fonds publics alloués ou financement de la production artistique.

La Biennale des arts contemporains de Dakar en est cette année à sa dixième édition. Quel regard portez-vous sur ce rendez-vous culturel unique en Afrique au sud de Sahara qui semble toujours se débattre dans l'amateurisme ?

Je suis la Biennale depuis qu'elle existe. En tant que partenaire média, ensuite deux fois en tant que commissaire. Actuellement je là suis juste en tant que professionnelle. Je dirais qu'elle tient sur des fondations très fragiles. La biennale de Dakar n'a jamais véritablement réussi à se consolider. C'est pourquoi à chaque édition on se demande si elle aura lieu. Normalement on ne devrait plus se poser cette question. Si on se la pose aujourd'hui c'est, qu'à tout moment, tout peut capoter car il n'y a quasiment pas de professionnels qui travaillent sur cette biennale. Une biennale a lieu tous les 24 mois. Malheureusement, celle-ci se monte en trois mois. Donc il ne faut pas s'étonner que les choses aillent de travers. On nous avait annoncé le village, mais à l'inauguration (à la gare ferroviaire de Dakar Ndlr), on ne voyait pas bien faute d'éclairage, les ouvriers s'activaient encore avec leurs marteaux pour installer des œuvres. Cela veut dire qu'il y a eu un problème avec le transport. Et cela fait douze ans que ce problème persiste. Ce sont toujours les mêmes problèmes qui surviennent. En plus, la salle de presse n'est pas disponible. Il est où cet espace convivial qui permet aux journalistes de faire leur métier dans de bonnes conditions ? Il faut arrêter de considérer la biennale comme un évènement uniquement festif.

Mais quelles sont les pesanteurs qui font que ça ne marche pas ?

On ne finit pas de se demander à quel moment chacun va prendre ses responsabilités pour se dire pourquoi cela ne marche pas. Monter une biennale internationale sur trois mois c'est une illusion. Il faut que les fonds soient disponibles à temps, que sur l'organigramme on ait toutes les compétences, et qu'on sache ce dont on a besoin. Apparemment ce n'est pas le cas. Cela n'a jamais été le cas d'une édition à l'autre. On l'a répété dans les comités d'évaluation de la biennale. J'ai arrêté parce que quand on fait des recommandations et qu'à l'édition suivante les mêmes problèmes resurgissent c'est presque comme une blague. Il y'a de moins en moins de gens qui viennent à la biennale parce qu'ils sont découragés. Qu'il s'agisse du professionnel sénégalais ou étranger. Pourtant on a un outil formidable, qui est la

seule biennale au sud du Sahara. Mais on n'arrive pas à comprendre qu'elle en soit encore à ses balbutiements. C'est un outil de promotion extraordinaire pour le Sénégal. Il est donc temps que les gens prennent conscience de l'impact que cette biennale pourrait avoir localement. Résultat : sur le plan du positionnement, aux indépendances, en Afrique, le Sénégal était comme la locomotive dans le domaine culturel et les arts plastiques. Aujourd'hui on est presque à la dixième place. Il y'a beaucoup de travail à faire pour que la biennale devienne une fierté nationale.

Sur un autre plan, on dénonce souvent l'absence de concept chez les artistes sénégalais…

Parce qu'ils ont un enseignement qui n'est plus adapté à l'évolution du monde. A l'école des beaux arts (actuelle Ena), j'ai l'impression qu'on forme des artisans. On leur apprend la peinture, la sculpture, le dessin main ils ne connaissent pas les nouveaux outils, les nouvelles techniques, les nouvelles pratiques artistiques qui ont émergé depuis les années 70. On ne les arme pas intellectuellement pour les aider à réfléchir sur des concepts. Evidemment les œuvres qu'ils produisent sont séduisantes et ils sont dans l'idée qu'ils doivent vivre donc qu'ils doivent vendre leurs œuvres raison pour laquelle ils font de jolis tableaux destinées aux salons des Sénégalais. Mais la motivation d'un artiste ne doit pas être juste de vendre de jolis tableaux. J'étais étonnée de voir qu'avec tout ce qui s'est passé au Sénégal depuis le mois de juin (manifestations du 23 juin et confrontations pré électorales Ndlr) il n'y avait aucun artiste qui a été interpelé par cette situation très tendue qu'on a vécue depuis le 23 juin 2011 et qui en a fait quelque chose. Alors que c'était une remise en question de notre société, une interrogation sur notre démocratie, la liberté, sur la société que nous voulons pour le XXIe siècle. C'était cela les questions de base. Mais aucun artiste ne s'y est intéressé. Les photographes ont exposé à *Raw Matéril* et je suis sûre qu'à l'université certains chercheurs s'y penchent. Mais on n'a pas entendu les artistes. En Afrique du Sud par exemple, l'Apartheid a généré tout un mouvement qu'on appelle l'art de la résistance et trois générations d'artistes, avec des œuvres contestataires, remettent en question la société divisée et ces œuvres des artistes ont inspiré les analystes politiques. Tout le monde était concerné. Mais c'est incroyable au Sénégal. On a vécu un moment important au bout de cinquante ans d'indépendance mais aucun artiste n'a donné son point de vue.

Comment se porte la critique d'art en Afrique ?

Quand on parle de l'art on oublie que derrière ce sont des métiers. Que toute une filière de professionnels est impliquée. Et parmi ces protagonistes il y'a les critiques d'art. La critique d'art se porte très bien dans les pays anglophones parce qu'elle est enseignée dans les universités et les écoles d'art. On y dispense des cours d'histoire de l'art mondial d'hier et d'aujourd'hui et les étudiants reçoivent des cours de théorie sur l'art, ce qui n'est pas le cas dans les pays francophones. C'est pourquoi on est très à la traine. De l'étranger, les informations qui sont disponibles sur l'histoire de l'art du continent et sur les différentes pratiques artistiques et la révolution esthétique, sont en anglais et ne concernent que les pays anglophones. En résumé, la critique se porte très mal en Afrique francophone surtout au Sénégal.

Mais le paradoxe est que la critique de l'art africain est faite par des non africains qui n'ont pas toujours les clés pour comprendre l'art africain ?

C'est cela le paradoxe. Ces critiques n'ont pas toujours les clés parce que quand il

s'agit d'analyser une pratique, une production ou une scène artistique il faut toujours contextualiser. Les contextes politique, social, économique et le contexte historique sont autant de paramètres qui permettent d'analyser les productions artistiques et c'est vrai que dans certains cas, pas toujours, les gens n'ont pas forcément ces clés ou ne prennent pas le temps de les avoir. Mais la situation change avec ces jeunes du Nigéria. Il y'en a un qui vient souvent à Dakar pour ses recherches, qui est là depuis le mois de novembre et est en train de faire des recherches sur Dakar par rapport à la biennale et d'autres évènements artistiques du Sénégal.

Les artistes sénégalais n'ont pas appris à expliquer leur démarche.

Mais je n'ai jamais vu aucun Sénégalais dire : « je fais de la recherche sur les productions artistiques du Sénégal, du Nigeria, d'Afrique du Sud ou d'Egypte. » Donc ces critiques étrangers disposent des clés quand ils prennent le temps de résider dans le pays et d'y réfléchir. Mais dans d'autres cas, c'est superficiel. Il nous appartient donc de prendre nos responsabilités afin d'avoir une lecture endogène de nos propres pratiques esthétiques et de nos propres cultures.

Les artistes africains et sénégalais en particulier sont ils réceptifs à la critique ?

Dans les pays où les artistes ont l'habitude de débattre, où ils ont un enseignement qui n'est pas seulement lié à la pratique artistique, mais aussi à l'analyse et à la théorie ; la critique est bien perçue. Dans les « vraies écoles », bien sûr qu'on apprend la technique mais on a aussi un enseignement théorique. On y apprend l'histoire de l'art, la théorie de l'art, on y apprend à développer des concepts, à transcender des idées. En Egypte, au Nigeria ou en Afrique du Sud, les artistes sont capables de parler de leur travail, de parler de l'histoire de l'art de leur pays, de citer les noms de ceux qui ont été à l'origine des révolutions esthétiques et théoriques dans leurs pays. Les artistes sénégalais sont très handicapés du fait de la pauvreté de l'enseignement qui est dispensé à l'école des beaux arts (actuelle Ecole nationale des arts). Ils n'ont pas les outils intellectuels et théoriques car ils n'ont pas appris à expliquer leur démarche. En plus il n'y a jamais de discussion sur l'art, jamais de débats sur l'art au Sénégal. Il n'y a pas non plus de plateforme qui leur permette de discuter d'art. A l'école ils n'ont pas été habitués à cette démarche intellectuelle et de réflexion sur l'analyse des différentes pratiques. Et dans certains cas ils ne savent même pas qu'ils doivent le faire. Et c'est quand ils se retrouvent dans des plateaux comme ça à l'étranger qu'ils se rendent compte de leur handicap. Mais ce sont des choix par rapport à l'enseignement. C'est aussi lié au fait que l'école des arts soit complètement déconnectée de l'université. Un artiste ne se réveille pas pour dire « je vais faire un joli tableau pour le vendre à untel pour son salon », c'est quelqu'un qui a un regard, un point de vue sur sa société ou sur l'état du monde. Malheureusement on est resté dans une académie extrêmement classique et les artistes sénégalais sont en déphasage total avec l'état de la communauté artistique à l'échelle du monde. C'est pourquoi ils sont très peu visibles à l'étranger. L'Etat doit rectifier le tir en faisant des ponts entre les artistes et l'université.

Achille Mbembé a plaidé, au cours d'une conférence, pour que l'art africain « se tienne debout par lui même ». Est-ce une suggestion réalisable si la production artistique, cinématographique et même musicale est financée par le Nord ? N'est ce pas un handicap de plus pour l'art africain ?

Bien sûr que c'est un handicap. (Elle se répète Ndlr). Et cela va le devenir de plus en

plus car l'occident est dans une situation économique extrêmement tendue. J'ai été impliquée dans l'évaluation et la restructuration de programmes culturels de fondations et d'institutions gouvernementales en Europe et je mesure bien l'ampleur des coupes budgétaires qui avoisinent 40 % de leur budget. Cela signifie moins de fonds disponibles pour les artistes du Sud. En même temps, avec cette dynamique de repli identitaire de l'Europe sur elle, il y'a ce discours selon lequel l'argent public doit être dépensé pour les artistes du pays. Les Etats africains n'ont jamais investi dans la production culturelle ni dans l'accompagnement. Que ce soit pour la critique d'art ou pour la théorie de l'art, la production ou la réflexion ; il n'y a pas un investissement de l'Etat. Dès qu'il s'agit de faire faire des productions, les artistes et les entrepreneurs vont frapper aux portes de l'occident parce que nos Etats n'investissent pas et n'encouragent pas la production sans doute parce qu'ils ne comprennent pas l'art contemporain ou se disent qu'il y'a d'autres priorités. Et on est dans cette situation depuis nos indépendances. Mais c'est une responsabilité collective du public et du privé. Et on se retrouve dans cette situation à taper à la porte de l'occident pour produire et le lendemain on va crier au néocolonialisme. Alors que c'est nous qui entretenons ce fait. Se tenir debout signifie revoir notre façon de fonctionner.

ENTRETIEN AVEC NDARY LO,

Lauréat de la huitième biennale de l'art contemporain africain. Dak'art 2008

Ndary Lô, vous êtes aujourd'hui un artiste reconnu de façon internationale, vous avez exposé jusqu'au Japon, vous êtes sans doute l'un des artistes africains les plus connus, pouvez vous nous parler de vos débuts ?

Quand je suis sorti de l'école des beaux arts, j'ai eu un petit atelier et j'ai commencé à me démerder, en récupérant des matériaux de gauche à droite et puis en essayant de donner un sens à ma vie. Donc j'ai commencé comme ça, et de fil en aiguille j'ai commencé à faire mes premières expositions. Par la suite, il y a eu une femme qui avait une petite galerie et qui louait le musée de l'IFAN tout en bas pour moi et donc ma galerie est partie comme ça; mais le centre culturel c'est pour moi un lieu que j'ai utilisé lors des biennales passées pour présenter mes sculptures. J'ai commencé comme ça, c'est une passion ; je suis très très passionné. Ce n'est pas pour avoir de l'argent. De fil en aiguilles j'ai eu la chance d'avoir une reconnaissance ; très vite, et puis je continue avec les jeunes, les plus jeunes que moi parce que je les considère même pas comme des jeunes, ce sont des collègues quand je suis avec eux on est entre collègues donc moi je les pousse! S'ils me permettent des faire des critiques dans leur travail je le fait et j'encourage toujours.

Les thématiques de votre travail sont toujours sociales

Je reste collé à la société. Moi je dis souvent je suis un dartaique, je m'adapte à l'environnement dans lequel je suis. Pour trouver les matériaux et puis travailler en même tps au niveau idéal social, ce qui se passe au niveau politique économique ou social ca m'intéresse! Maintenant l'intérêt c'est que les choses fassent tilt dans ma tête. S'il y a des choses qui me touchent je les prends à la volée et j'y travaille. C'est comme ça que j'ai eu à faire une œuvre sur le changement au Sénégal intervenu en 2000 et donc en 2002 j'ai magnifié ce changement par une œuvre et j'ai été récompensé par le grand prix Léopold Sédar SENGHOR de la biennale en 2002 et en 2006 alors que Rosa PARK la nord américaine qui a refusé de se lever dans le bus pour laisser sa place a un blanc venait de nous quitter, j'ai saisi l'occasion pour magnifier cette dame et a travers elle j'ai magnifier toutes les Rosa PARK du monde je veux dire tous les hommes noirs afro-américains et américains qui d'une manière ou d'une autre m'ont touché par leur vie et par leur action. Je l'ai magnifié donc je reste collé à l'actualité.

Comme pour cette édition, Obasanjo parlait de cette grande muraille verte avec le président Wade je l'ai saisi au vol. Ce n'était pas politique mais les bonnes idées je les prends la où je les trouve et j'essaie de les visualiser.

A votre avis, quelle est la place dans l'artiste Africain dans la société africaine dans un premier temps, puis dans le monde actuel ?

Les artistes d'après moi n'ont pas la considération qu'il faut; donc tant que tu n'as pas reconnaissance ! Tant que l'on ne te voit pas a la télé, tant que tu n'as pas une grosse voiture tant que t'as pas une grosse maison les gens ne te considèrent pas comme il faut. Mais pour moi maintenant, cela commence à changer doucement, car on donne de la voie et puis cette biennale est une plateforme de visibilité pour nous et l'on a la chance que c'est une panafricaine des arts et un jeune sénégalais qui gagne ce prix motive les autres jeunes également! Mais ce que je veux dire par rapport la société c'est que moi l'importance ce n'est pas comme ils me considèrent mais plutôt que mon travail ait une incidence sur la société, que mon travail reste collé à la société, que mon travail parle au politiciens que mon travail parle au social, a l'économie de mon peuple, mon travail doit nécessairement parler à mon peuple.

Votre travail n'intéresse t'il pas malgré vos efforts, un public plutôt occidental ?

L'état a les moyens c'est l'état qui devait instituer la dynamique l'état devrait imposer ou obliger tous les entrepreneurs ou ceux qui ont de l'argent à acheter de l'art. Des gens d'ici moyennant une exonération sur les impôts. Cela allait pousser les gens a acheter de l'art mais c'est dommage et il faut dire qui la majeure partie des sénégalais ont des problèmes de survie donc au lieu de s'intéresser au beaux arts, il faut qu'ils puissent survivre d'abord.

Ca se comprend donc. Les occidentaux depuis l'art traditionnel Africain; ils ont toujours eu cette tendance car ils ont déjà réglé ce problème de survie. Ce n'est donc plus a l'ordre du jour ils peuvent donc avoir cette quête du beau ils sont au palier supérieur. Donc les ici les gens n'ont pas cette préoccupation, mais il y en a qui gagnent bien leur vie et qui commencent à collectionner de l'art ; ils ont du mérite.

Quelle importance attachez-vous aujourd'hui et dans le contexte actuel de la mondialisation au territoire ?

ARTISTE: Ah nous on s'appelle les internationalistes. Il y a un courant actuel du nom des internationalistes c'est a dire nous sommes des hommes du monde mais notre base est ici. Par exemple nous avons la chance d'avoir des artistes qui vivent a Norvège en Suède a paris, New-York. Eh bien parce qu'ils servent de relieurs pour la reconnaissance de notre travail. Ils parlent de nos pays, de notre culture et mettent en valeur à travers leurs actes, notre société et nous, nous avons une base locale et on essaye d'exporter cela on essaye d'aller conquérir le monde avec.

Nous avons la chance de voyager partout, de voyager pour notre travail en Amérique Latine, du nord en Europe en Afrique. Et c'est une bonne chose, c'est dans le concept des nations de l'universel. Nous amenons notre pierre dans l'édifice et c'est important; car ce qui m'intéresse quand je vais quelque part c'est voir le nom du Sénégal hissé en haut c'est ce qui

m’intéresse

Est-il important pour un artiste de voyager ?

Ah ! C’est important mon père disait tout le temps pour avoir de la connaissance il faut voyager car cela fait plaisir c’est plus rapide pour la connaissance car, quand je veux aller en Europe aux USA je vois de l'art que j'ai vu autrement, je vois une nouvelle culture une autre manière de faire, d’appréhender les choses et cela m’enrichie. C'est à dire au contact des autres, je m’enrichie. La différence m’enrichie donc quand je vais voir la différence, quand je vois l’autre dans son monde, (rapport alter ego) je m’enrichie.

L’intérêt, c'est que quand on revient, on partage ce que l’on a vu avec ceux qui sont restés. Ainsi, quand je reviens de voyage j’invite des artistes dans mon studio et je partage, je montre des catalogues, Ce qui m’a le plus touché, je fais des photos.

Par exemple en ce moment nous avons un projet intéressant. Depuis 2 ans, (le projet s’appelle restitution) quand un artiste voyage, au retour il appelle les autres et restitue à travers des images, des discours qui parlent de l’expérience qu’il a vécue en bien ou en mal, de ce qu’il as vu . L’objectif c’est restituer ce que tu allé prendre quand tu es allé à la rencontre de l’autre. C’est comme si tu fais voyager les autres et ca les enrichie donc pour moi c’est intéressant.

Comment voyez vous l’avenir des artistes Africains car beaucoup disent que qu’il y a de grands enjeux derrière, il y a beaucoup de créativité. Qu’en pensez vous ?

C’est sur le bon chemin car avant, du temps de Senghor, ce dernier donnait des subventions aux artistes ils utilisaient mal l’argent. Quand Abdou Diouf est venu après, il s’est démarqué des artistes il ne les a pas aidés. Et c’est a ce moment, que les artistes ont commencé a prendre leur destin en main ils ont commencé ils ont eu un rôle social ; ils aident les plus démunis ils font des actions. Tu vois pour moi c’est important et c’est sur le chemin. Je crois en un meilleur devenir de l’art contemporain en Afrique. On a eu l’avènement de cette biennale qui en est a sa huitième édition donc maintenant je crois que l'avenir peut être intéressant car déjà on a des relieurs ; on en a un peu partout en Europe aux USA et ils servent de relieurs et de temps à autre ils ont un projet où nous, on est invité à venir chez eux. Dans la vie l’intérêt c'est de s’exposer d’abord, se poser et s’imposer ensuite. Nous avons la chance de nous exposer et on commence a se poser on va s’imposer après Donc pour moi c’est de bonne guerre la bombe là elle est amorcée.

Pensez vous que les artistes aient besoin de subvention ou peut-on devenir, se faire connaître par son travail et sa volonté ?

Quand je suis sorti de l’école des beaux arts je n’avais rien du tout. Je n’avais même pas de quoi acheter de la peinture. Par nécessité j’ai récupéré des bouts de ferrailles qui trainaient et j’ai fait avec. Et depuis je n’ai jamais eu un franc de subvention de qui que ce soit

et je suis là ou j'en suis. J'ai eu beaucoup de distinctions, je suis invité un peu partout j'ai même été fait en 2002 par jacques Chirac chevalier des arts, de la république française. Donc juste en prenant des matériaux qui sont laissés pour compte qui n'ont plus de signification. je réhabilite ces matériaux la et je leur donne une seconde vie et avec ça je suis entrain de conquérir le monde ;on m'invite partout.

Croire aux subventions, … l'absence de moyens est le premier moyen qui soit donc si tu n'as pas de moyens tu est obligé de réfléchir et de penser pour trouver une solution a ton problème. J'ai réfléchi et j'ai récupéré des bouts de ferraille et c'est très baudelairien. Pour comprendre l'art Africain contemporain il faut penser a Baudelaire, il dit vous m'avez donné de la boue j'en ai fait de l'or et nous c'est ce qu'on est entrain de faire et on entrain de conquérir le monde on est entrain de vendre des œuvre a des millions de francs qui nous aident à faire vivre notre famille.

Il faut créer des lien c'est-à-dire que l'intérêt c'est qu'il n'y ait pas de rupture car là je suis tout heureux qu'au delà de moi il y ait une jeune génération qui suive et quand je discute avec eux je suis impressionné de part leur conviction leur désir d'aller de l'avant, leur désir de conquérir ce monde même avec l'avènement de la vidéo avec l'avènement des nouveaux medias. Les jeunes artistes comme Samba Fall qui maitrisent l'outil informatique vont conquérir le monde avec ça. Donc le monde de maintenant à une dimension de virage. On vit a l'heure d'internet de la video de la telé tout se tient ! Il n'y a plus de distance. Les distances sont abolies et donc il faut y croire quand tu y crois tu vois… c'est la volonté pour moi c'est avoir de la volonté. Quand tu veux tu peux il faut avoir une volonté pour y arriver et puis on a des exemples ici en Afrique.

Et ailleurs des noirs qui ont refusé, refusent et refuseront ce qu'on voudrait qu'ils soient ils ont des convictions et ils croient à ces convictions. Par exemple quelqu'un comme Bob Marley, tu vois c'est quelqu'un qui m'a ouvert les yeux. Il est partit de rien, la Jamaïque n'est pas plus développée de Sénégal et il a mis à la face du monde son pays, il a œuvré pour l'avènement de l'homme noir des gens comme Martin Luter King, Kwamé Krumah, il y a des bonnes idées, faut les récupérer. Tu vois les bonnes je les prends venant de n'importe où, même chez les européens. Si je vois une bonne chose je la pique et je l'ajoute a mon aise ; je n'ai pas cette configuration d'Africain Africain. C'est comme Senghor qui prônait enracinement et ouverture ; il faut avoir une base bien solide et après être ouvert au monde c'est comme quand je plante un arbre dans ma foret l'arbre a les racines bien ancrées à la terre et les branches comme des mains ouvertes au ciel car comme disait Peter Tosh « *si tu ne sais d'où tu viens, tu ne sais qui tu es* »

Pour moi c'est important de savoir d'où on vient mais d'être ouvert à tout car maintenant tout est ouvert, les Européens viennent en Afrique ils trouvent le batique et vis versa, les échanges se font comme ça. Je n'ai pas peur d'être africain, l'africanité ce n'est pas un sac, je n'ai pas besoin de le porter comme un sac, c'est dans mon sang. Je n'ai pas besoin de le revendiquer. Je veux librement m'exprimer c'est bien ! Mais je n'ai pas besoin de montrer, de me battre pour montrer que je suis Africain. Je suis libre dans mon travail j'exprime à mon peuple et à l'humanité toute entière et en même temps, plus je serai connu et plus les hommes me donneront la parole je défendrai les opprimés la défense des opprimés elle est importante.

C'était tout le sens du combat de Bob Marley, de Kwamé Krumah. Nous avons des références, il faut pouvoir se tenir sur les épaules des géants qui nous précédés ça nous permet

de voir loin. si tu tiens sur les épaules de quelqu'un qui est géant tu es au dessus, tu es symbolique. Ca te permet de voir très très loin et quand tu vois très loin c'est génial.

Il faut aussi toujours regarder en arrière. Tu vois maintenant, je peux m'imposer j'ai du caractère, j'ai des choses à défendre car tout le monde n'a pas cette force. Et j'ai eu la chance de voir cette force en Bob Marley en Kwamé Krumah en cette force je l'augmente en moi ; et puis j'essaye avec cette flamme de la communiquer aux jeunes et ça c'est important.

Plus il y aura des artistes qui auront du caractère, qui auront une bonne expression et plus nous pourrons conquérir le monde plus nous pourrons avoir une relation d'égalité avec les autres. Chaque fois que j'ai voyagé, chaque fois que je suis allé aux Etats-Unis ou en Europe, nous avons été dans un domaine d'égalité. J'ai des amis artistes américains, des amis artistes européens quand on se rencontre on ne parle pas d'Afrique ou d'autres choses on parle d'art. Et ça c'est génial, le fait que je sois avec le suédois ou l'américain et qu'on parle d'art. A Paris j'ai une galerie qui n'est pas seulement d'art Africain c'est une galerie d'art. L'autre fois j'ai rencontré une dame du nom de Aude Ménar, elle est passé devant la galerie où on montait l'expo, elle était contente, elle dit au galeriste, « merci d'exposer un Africain » et celui-ci lui répond « moi je n'expose pas un Africain mais un artiste ».

Je veux avoir un rapport d'égalité avec tout le monde. On parle d'être humain on parle pas d'africain mais moi je les défend car il y en a qui sont trop faibles pour s'affirmer. Mais c'est parce qu'il y a un passé derrière. Il y a eu la colonisation il y a eu plein de trucs qui font que c'est un engrenage tu vois ! C'est dans une spirale d'où tu ne sors pas. Les Européens ont l'art de nous tenir avec cet européocentrisme ; et si tu as compris très tôt, tu peux en sortir et aider les autres à en sortir.

Tu vois quand il y a un tourbillon dans la mer qui veut m'emporter alors j'essaye de m'extirper et d'aider les autres à en sortir. Tu vois c'est une bataille. Moi j'ai appris à avoir une relation avec tout le monde. Il n'y a pas de complexe ; ni de supériorité ni d'infériorité. Mon grand père est un escalve il a été colonisé moi je ne l'ai pas été, moi je voyage je vis a l'heure d'internet, demain je peux dormir a Paris si je veux, je peux aller voir une expo de Dubaï, je peux aller aux USA, je peux y aller je peux téléphoner, tu vois ! Je suis un homme du monde je parle anglais, français allemand espagnole et je parle wolof. Comme disait Peter Tosh "*I can do what you can do, but you can never try to do who I am doing I can speak English I can understand what is the main thing in this culture if they don't understand mine it is no problem I am more powerfull thant them because I can understand what they are, doing I can do what they are but they never try to do what I am doing. Then African doesn't have to be I the less level we are more powerfull than them*".

Mais il doivent en être conscients c'est important! Parce que si t'es pas conscient de ça tu ne sais pas. Tu dois savoir que j'ai appris le français, je parle l'anglais… Quand je vais en France tu m'invites chez toi et tu me donnes l'adresse et quand le français vient au Sénégal je vais le chercher a l'aéroport je l'emmène partout, et je lui achète des cadeaux avant qu'il ne rentre. Alors qu'à Paris il me dit descend de l'aéroport je me débrouille pour comprendre comment on fait pour le métro, la station, où je descends, je prend le taxi, je marche, je vais chez lui, je sonne à la porte de sa maison avant de rentrer. Après, il me raccompagne et me dit bye bye ciao. Tu vois donc ce pouvoir que j'ai de rentrer dans sa culture d'aller là-bas, de me comporter, de respecter comment ça fonctionne (parce qu'en France ca ne fonctionne pas comme ici, il y a des lois et des règles, des normes). Je suis a même de sortir de moi-même et

de respecter ces règles, et quand je reviens ici et que je vais dans la foret ou dans les villages pour voir mon grand père je suis a même de vivre là-bas donc ça c'est du pouvoir ça. Mais c'est dommage que la grande masse chez nous ne comprennent pas qu'ils ont du pouvoir. Mais si nous sommes conscients du pourvoir que nous avons. C'est comme celui qui disait la raison ne s'est jamais levée en Afrique parce que l'Afrique baigne dans la nuit noire de l'obscurité. Quand j'ai vu tout ce qu'on a fait sur mes ailleuls, moi je dit gentiment je ne suis pas en bataille je ne suis pas la pour donner des coups je suis la pour me comporter de telle maniere que Oh ! And they say oh yeah you look at the black man in Paris.

Et je me donne en exemple, je me montre en exemple c'est-à-dire moi dans mes relations de tous les jours, quand je voyage j'essaye de m'offrir en exemple car quand vous m'enfermez dans une chambre entre un européen ou un américain je représente tous les blacks. C'est comme si tous les blacks du monde me regardaient. Donc je fais attention et même si à leur insu ou même si nul ne me regarde, moi tous les jours j'enregistre quelque chose et je défends quelque chose car pour moi c'est important de défendre des idées, et de croire en ça. Avoir la conviction de faire ça et d'aller de l'avant tu vois ne pas être dans l'infériorité.

C'est en me montrant en exemple en mettant au même niveau en étant même plus fort qu'eux et toutes ces reconnaissances au niveau du travail ! Et tout tu vois ça donne l'air de quelque chose de bon et toute ma vie sera ça, c'est définitif.

Une dernière question, l'art contemporain africain n'est il pas trop orienté vers l'occident ?

Oui pour le moment il y a une bonne partie du public qui est occidental. Mais ce n'est pas grave parce qu'ils ont le pouvoir économique. On parle la mondialisation de l'économie de l'art donc nous, on est obligé d'aller prendre l'argent là-bas. Et je peux toujours convaincre les nationaux a acheter mon travail mais l'argent je peux toujours aller le chercher chez eux et faire des projets ici et aider les artistes.

La politique culturelle c'est a nous artistes de l'élaborer. Donc moi j'ai construit un espace, un espace de liberté pour les artistes ou ils peuvent se rencontrer discuter échanger, montrer leur travail avec tous les acteurs de l'art les gens qui écrivent ceux qui font des études sur notre travail. Mon lieu, il est fait pour ça donc moi je suis entrain de travailler à une politique culturelle. Ainsi dans mes voyages en Afrique ; parce que j'envisage de faire un petit tour en Afrique dans les centres d'art, dans les écoles d'art discuter avec les gens, parce qu'on parle beaucoup de moi là-bas. J'essaye d'insuffler une dynamique car comme dit Bob Marley, on est pas des fourmis on a toujours besoin d'un leader donc comme les gens me voient un peu dans ce sens la!

Il faut instituer cette dynamique là et après dans tes voyages quand tu détectes quelqu'un, un artiste, un jeune qui commence, tu peux lui payer le billet d'avion et un séjour car tu gagnes des sous avec lui. J'amènerai un jeune américain ou un jeune du Nigeria ou du Mozambique et puis je vais l'exposer ici et ça peut être un tremplin pour lui. Donc ça, c'est une politique culturelle. Moi je dis, il ne faut pas être pas être en situation attentiste. Tu vois y a un mot de Senghor qui me revient : « détérioration des termes de l'échange ». Tu vois que ce sont des termes qui revenaient souvent ; mon père travaillait aux impôts il me disait qu' il

regardait tout ce qu'il allait à l'Etat et donc il lisait toujours des trucs comme ça tu vois il y avait ce genre de problèmes entre les rapport nord-sud…

Tu vois il faut que ça change et nous artistes dès que l'on a un peu de moyens il faut qu'il s'y mette. Et si je parviens à faire monter des artistes c'est déjà gagné et à leur tour ils en feront monter d'autres, des critiques etc.

Moi j'aurai toujours la même attitude, tu peux me rencontrer toute la vie et je ne ferai jamais d'erreurs sur certains trucs. Je suis vigilant je dit a non! Attention on passe par là. C'est important on est là, on discute on créé des synergies… demain je peux avoir tes coordonnées et on espère que tu écriras sur cela. Toi-même on te responsabilise et on te donne les outils et ça te servira de tremplin pour y arriver car pour nous c'est important parce que demain si tu parles de notre travail, ça peut être porteur pour tout l'art africain contemporain.

Par exemple que Ndary Lô fut primé et vint Sénégal c'est pas Ndary Lo qui a été primé mais c'est tout le Sénégal c'est la jeune génération qui a été primée car il y avait un fossé entre l'ancienne génération et la nouvelle. Pendant plus de 10 ans, il n'y a plus eu de révélation d'artistes et moi quand je suis venu après, il y a eu plein de jeunes en émergence. Quand je voyage je suis avec d'autres artistes, en octobre passé j'étais avec Pi Niang en Suède, on était ensemble dans le même studio on partageait tout, on mangeait ensemble, on travaillait ensemble, et tu vois, moi je n'ai jamais eu ça de mes prédécesseurs. Là, j'étais en échange avec lui tout le temps et je lui donnais des outils parce que j'ai un peu d'expérience peut être pas plus que lui, mais je donnais J'étais dans le partage. Pour moi c'est important c'est vraiment important.

Donc la politique culturelle c'est à vous de la faire.

ENTRETIEN MANUEL (NU) BARRETO

Bonjour Nu, après notre première entrevue lors de la biennale de Dakar en 2006, j'aurais souhaité connaître les évolutions de ton travail.

L'évolution de mon travail a pris un virage puisque le temps passe et on avance. Les évolutions ont été positives car j'ai présenté des travaux qui ont été appréciés de gauche à droite sur la planète. Pour moi ces déplacements sont un symbole de mon évolution. J'ai sillonné l'Europe, l'Allemagne, Belgique, Hollande, le Portugal. J'ai aussi eu des expositions au Brésil, au Mozambique, au Cap-Vert. Ce sont des souvenirs assez marquants car ce sont des rencontres que l'on fait et qui permet d'évoluer avec des projets qui apparaissent au fur et à mesure.

Il y a quelques faits marquants notamment celle du Brésil qui a été une expérience assez particulière car je ne connaissais pas le commissaire de l'exposition alors que lui me connaissait depuis longtemps. C'était ma première exposition qui a été prolongée due au succèes de l'exposition à Sao Paulo et cela a entrainé la mise en place d'autres projets. Il y a aussi eu des echecs mais cela fait partie de la vie des artistes, on apprend à avancer avec cela.

A travers ton parcours, peux-tu nous dire ce qui à ton avis a été déterminant dans ta carrière ?

Pour moi il y a deux faits qui sont différents et qui sont rentrés en jeu. Dans le monde lusophone, je suis assez connu contrairement au monde francophone où je suis moins connu. Il a fallu que je sois sélectionné à Dak'art pour me faire connaître. Ce sont ces deux aspects qui m'ont semblé important. Le monde francophone qui est plus large j'y ai été repéré grâce à Dakar. Je peux dire que ces deux points determinants partent en même temps.

Travailler avec des galeries m'a permis d'ouvrir mon réseau et de travailler avec beaucoup de gens. Je travaille aussi avec le monde lusophone. Je n'ai pas eu le gros déclic que tout artiste attend mais ma renommée je la dois à deux parcours ma notoriété dans le monde lusophone et la biennale de Dakar.

Travailles-tu avec des galeries ?

Oui je travaille avec deux galeries ; une à Porto au Portugal et une autre qui est à Montpellier. J'ai des projets avec une galerie européenne et aux USA aussi.

Ces galeries sont-elles spécialisées en AAC

Forcément, lorsque les galeristes s'intéressent à des artistes africains c'est que bien souvent qu'il y a un intérêt culturel tourné vers l'Afrique. Surtout lorsque le travail de l'artiste est orienté d'un point de vue culturel. Celle de Porto est moins orientée « Afrique » mais elle expose des artistes africains lusophones.

Quelle est aujourd'hui ta vision de l'artiste contemporain africain ; au-delà du sempiternel débat sur son identité ?

Ca marche par des courants politiques en ce qui concerne le continent africain. La cause, c'est le manque de socle et d'infrastructures en Afrique. Nous sommes donc soumis aux exigences des bailleurs de fonds. L'artiste africain est à la merci de tout venant car quiconque peut venir jouer le galeriste pour acquérir des œuvres et nous exploiter. Tant que

les choses ne seront pas structurées, l'artiste africain sera encore victime de cela car il a besoin de montrer son travail. On prend donc ce qui vient et c'est à nous de filtrer. L'artiste africain est pris dans ce genre de technique et il ne s'en sort pas car il a peu de moyens pour pouvoir éviter ce genre de pratiques.

Donc la situation est là, souvent sur le continent, c'est par courant politique. Rappelons nous du FESMAN qui était à la mode et les artistes africains ont subi les affres de la politique. Nous-mêmes africains avec nos dirigeants qui sont peu honnêtes nous spolient de toutes les façons possibles. La situation devient critique et c'est sauve qui peut !

Les circuits restent les mêmes que l'on soit en Europe ou en Afrique ?

Non, par expérience, au niveau où j'en suis aujourd'hui, je vais te donner l'exemple des systèmes francophones et lusophones. Chez les francophones, le système est tellement verrouillé par le MAE et les institutions que c'est très difficile. Il faut souvent passer par les ambassades, les CCF ; les seuls à faire des belles programmations en Afrique mais c'est souvent donnant-donnant. Je n'y ai pas vu un artiste africain de renommée internationale qui n'est pas passé par ces circuits là. Il y a une logique de réseaux personnels qui permettent d'exposer à des lieux importants. Cela n'a rien à voir avec la qualité esthétique de l'artiste.

Dans les circuits lusophones, c'est légèrement différent et plus compliqué car il y a moins de moyens d'un point de vue étatique. Bien souvent les CCPortugais sont plus orientés littérature qu'art plastique. Chacun s'y débrouille avec les différentes institutions qui sont sur place. La plupart des artistes restent en attente d'un ange qui va descendre du ciel ou de qulqu'un qui va venir leur acheter des œuvres.

Quelles sont à ton avis, les différentes dynamiques qui interviennent dans le travail des artistes africains aujourd'hui ?

Je te donne juste un exemple très clair. Chaque artiste est interpellé par les problèmes qu'il vit à un endroit déterminé. Aujourd'hui la plupart des œuvres faites par les artistes africains reconnus internationalement, c'est toujours sur fonds politique. C'est la raison qui prouve que l'artiste est toujours imprégné des problématiques de son lieu de vie. Une personne qui a vécu des guerres et une autre qui a vécu une vie rose, si tu leur demande d'illustrer leur vie, ne t'étonnes pas que celui qui a vécu la guerre ne renvoie pas des images gaies. C'est bien souvent naturellement qu'on en parle. C'est le cas des artistes africains qui ont la démarche de dénoncer ces faits. C'est un devoir pour nous d'en parler.il ne faut pas que ça devienne banal. Il faut pouvoir réveiller les esprits. Un proverbe ivoirien dit que « lorsqu'un roi crie c'est qu'il lui manque quelque chose ». L'artiste africain est dans cette problématique.

L'artiste a aussi le devoir de proposer à la société une autre vision du monde. Mais plus il est dans la précarité et plus il proposera des œuvres qui ont un rapport avec son vécu.

Comment perçois-tu le marché de l'art ?

Le marché de l'art sur le continent est pratiquement inexistant, peu soutenu, il n'y a pas de travail de fond de fait, bien que je tire le chapeau à l'Afique du Sud et au Nigeria. Mis à part ces pays là, ic'est minime, minuscule, pas contrôlé, pas orienté, il n'y a aucun institut qui fluctue les cours des œuvres d'art, aucune information sur les cotations, ça n'existe pas.

Il va falloir apprendre aux jeunes générations de pouvoir conserver sur place les œuvres africaines. Que ces jeunes apprennes à collectionner pour pouvoir constituer des collections d'envergure, des collections consistantes à présenter dans le futur au grand public.

Sur le continent européen, c'est un autre monde. C'est un marché par tendance et curieusement, malgré la crise, c'est un domaine qui se porte très bien. Les grands salons sont toujours là. C'est mieux structuré, il y a une structure derrière mais c'est un travail de longue haleine. Le marché américain est plus ou moins le même. Ce sont les mêmes galeries qui tournent, c'est une forme de vitalité qui permet de divulguer le travail d'un artiste au niveau mondial. A mon niveau c'est un circuit qui est fait comme ça par des spéculations donc je suis mal placé pour donner un avis de correction. Il faut beaucoup de moyens financiers pour inverser certaines tendances.

Crois-tu en l'émergence et à l'essor des marchés « locaux » ?

Il faut comme je le disais apprendre aux jeunes futures élites à collectionner. En Afrique, ça marche beaucoup par le bouche à oreille et par réseaux personnels. Il n'y a pas de selon d'art contemporain sur le continent et il y a peu d'évènements artistiques mais pas de marché de l'art. Il ya eu le MAPA d'Abidjan mais c'était très critiqué mais il a eu le mérite d'exister. Je pense que ce petit marché est porteur et qu'il peut évoluer demain mais il faut qu'il soit protéger et structuré. Il faut éviter les fuites des œuvres. On va perdre des richesses énormes si ça ne reste pas sur le continent. Prenant le cas de l'Egypte, ce pays court toujours après ses œuvres. Pour éviter ce genre de choses, nous devons donner à nos œuvres leurs vraies valeurs. Je pense que c'est un marché porteur qu'il faut continuer à développer, structurer et protéger.

ENTRETIEN GUY WOUETE (PARTIE1)

Bonjour Guy est ce que tu peux te présenter ?

Je suis Guy Wété artiste plasticien Camerounais né en 1980. Je vis et travaille à Douala. J'expose sur la scène internationale depuis 2000. Je suis venu à l'art plastique dans les années 1996 – 97 ; deux années de formation en atelier avec un maître dans la ville de Douala et par la suite une période de résidence dans une étude de formation artistique privée du coté de MBalnao dans le centre du Cameroun

Est-ce depuis 2001 est ce que tu as exposé hors d'Afrique ?

Effectivement je n'ai pas eu la scène internationale depuis 2000. Donc depuis cette date là ou cette année là je suis constamment dans des expositions à la fois nationales, régionales et internationales. Ceci dit j'ai fait avec les « médecins sans frontières » des sujets d'expositions itinérantes pour la lutte contre le sida et j'ai fait *Cameroun connection* à Paris dans le 11e arronduissement à la galerie Traptown avec un ami français qui a apporté le projet du côté de la France. Nous étions environ un groupe de 11 artistes camerounais dans cette exposition. J'ai fait la Hollande à Amsterdam tout particulièrement avec la galerie 23 qui d'ailleurs présente en permanence mon travail maintenant et en ce moment je suis dans plein de projets par le monde.

Est-ce que tu penses qu'exposer à l'étranger ce soit nécessaire pour un artiste africain pour pouvoir se faire connaître au sein du continent africain ?

Je pense pour répondre clairement, oui. C'est important déjà ! Un pour se faire connaître comme vous le dites. Deux pour confronter son travail à un autre environnement, à un espace dit « d'ailleurs ». Ne serait-ce que pour ces deux raisons il très important pour un artiste africain d'exposer ailleurs que ce soit en Europe ou en Amérique ou en Asie ou en Australie partout il est important de présenter son travail aux yeux du monde. Ne pas faire son travail pour sa petite chambre.

Qu'est que tu penses globalement de l'art Africain contemporain actuellement ?

L'art contemporain se porte très bien super bien même et d'ailleurs j'ai envie de dire à tous mes collègues africains qui se sont lancés dans ce métier de tenir bon parce que l'avenir s'annonce très prometteur donc on à beaucoup à attendre de l'avenir du fait que l'art contemporain africain se porte bien il n y a qu'a regarder ou voir avec la biennale de Dakar la somme d'artistes qui sont présents aujourd'hui sur la scène internationale, il n'y a qu'a voir les propositions avec ses artistes là, sur le plan de la qualité de la pertinence de sujet qu'il traite.

Mais quand même si tu regardes les vingt artistes les mieux connus et cotés il n y

a pas d'africain ?

Sûr ?

Oui

Non j'en doute parce que si tu parles des vingt artistes les mieux cotés il y a forcément un africain j'en suis certain.

Est-ce qu tu pense que les professionnels pour ce domaine sont présents pour les artistes africains en Afrique ?

Je ne vais pas jeter la pierre sur les gouvernements africains à propos de l'art contemporain parce que j'ai envie de dire qu'on a tellement de choses à faire que si il fallait que chacun se plaigne de son côté…, finalement je crois que c'est vrai que les gouvernements africains n'ont pas leur attention portée sur l'art contemporain et la culture proprement dite, ce qui est une tare un peu, parce que j'ai envie de dire, la culture proprement dite c'est l'âme du peuple, de toute nation, c'est l'âme de chaque patrie. Il n'y a qu'à voir avec l'Asie, comment leur culture est développée et est fortement présente dans chaque secteur d'activité là bas. En même temps je reste très optimiste, je crois que le moment viendra. Parce que ce sont des hommes qui font les gouvernements donc à un moment donné, cela va changer les choses vont avancer et on va arriver à un niveau où la culture sera une priorité des états africains.

Mais quand bien quand tu vois un état comme le Sénégal qui organise la biennale et qui n'a pas d'école supérieure d'art on se demande si le travail est bien fait ou normale à ton avis?

Je pense la question n'est pas de savoir si c'est normal ou pas normal. Je pense qu'il faut déjà tirer un grand chapeau à l'état sénégalais qui déploie tout le nécessaire pour que cette biennale continue à exister. Dieu fait qu'elle dure encore car sur le continent africain c'est la seule que nous ayons. Et comme je le disais tout cela va venir ce n'est qu'une question de temps et de système qu'il faudra changer, qu'il faudra renouveler les idées. Cela va évoluer ; on va arriver où on aura des écoles de beaux arts, des galeries, des musées et tout. Je reste très optimiste, je crois cela va venir, il ne faut pas que nous soyons dans une logique de course, il faut que nous soyons dans une logique d'optimisme et réalisme par rapport à notre situation actuelle en Afrique en générale et de chercher à donner des choses que nous avons pas à des gens qui n'en veulent pas.

ENTRETIEN GUY WOUETE (PARTIE 2)

Bonjour Guy, après notre première entrevue lors de la biennale de Dakar en 2006, j'aurais souhaité connaître les évolutions de ton travail depuis.

Mon parcours depuis 2006 s'est passé de façon charnière. ca s'est passé très bien et très vite.

La biennale a-t-elle eu un impact sur ta carrière, car en 2006 tu y as été primé ?

Oui en 2006, j'ai remporté deux prix et cela a entraîné par la suite, la recrudescence de ma présence sur la scène internationale. A la suite, je suis venu pour une résidence à la Fondation Blachère et avec l'association « les chantiers de la lune », j'ai fait une résidence à la Seyne-sur-Seine. J'ai donc pu faire à la suite de la biennale deux résidences avec des expositions au bout.

Je suis allé par la suite à une résidence en Allemagne car j'avais reçu avant d'aller à la biennale de Dakar, une bourse de l'UNESCO pour une résidence en Colombie au musée d'Antioquia en collaboration avec un photographe afro-colombien. J'ai pu par la suite exposer au musée d'art contemporain de Medellin. Ce fut ma première exposition muséale.

Comment as-tu eu tous ces contacts ?

Pour ma bourse de l'UNESCO je l'ai obtenue en faisant mes propres recherches. J'ai pu obtenir l'information par l'artiste Goddy Leye qui avait déjà eu cette bourse quelques temps auparavant.

D'ailleurs avant la Colombie, je suis parti trois mois en résidence à Amsterdam avec la Fondation « Tami Mnyel. Par la suite, j'y rencontre le premier galeriste avec qui je travaille. C'est la galerie 23 qui est intégrée dans le système artistique hollandais c'est-à-dire qui travaille avec l'état. Ca a été ma première exposition en Hollande et tout s'est très bien passé.

J'ai ensuite travaillé avec la galerie 23 jusqu'à la fin de l'année 2010. Ce fut une belle expérience car cela a été un espace où j'ai pu découvrir les méandres du marché de l'art et les difficultés qu'il peut y avoir entre artistes et galeristes.

J'avais connu des ventes directes, notamment dans mon atelier à Douala où j'avais fait une transaction sans intermédiaire pour le compte de la Banque mondiale mais ma première transaction avec intermédiaire s'est faite à Amsterdam. En 2007, je suis allé à un *workshop* à Bamako avec Ingrid Mwangi, Michèle Magema et Mohamed El Baz. Notre séjour a été très riche en prélude à la biennale de Bamako 2007. Nos travaux ont pu y être montrés en novembre durant la biennale car notre *workshop* a eu lieu en février /mars 2007.

Par la suite, j'ai eu une bourse de « cultures France » qui s'appelle « visa pour la création ». Il s'agit d'une allocation financière qui permet à l'artiste qui l'obtient de réaliser un projet. J'ai dans mon cas, choisi d'aller à Bamako travailler auprès d'Abdoulaye Konaté sur un projet intitulé « Ville visage ». L'objet était de travailler sur la société malienne et sur les clichés sociologiques qui persistent. J'y suis resté trois mois ; entre notre *workshop* et le début de la biennale de Bamako.

Après cela, je reviens au Cameroun et le centre Doual'art me propose une exposition individuelle. J'y travaille pendant trois mois et elle ouvre en 2008. Simultanément, je suis

sélectionné pour la biennale de Dakar 2008 et j'y remporte le prix « cultures France » qui se traduit par une résidence d'artistes en France dans une institution de mon choix. Je choisis d'aller en Camargue fin novembre dans un centre qui fonctionne comme un espace de recherche où quatre à six artistes se retrouvent en résidence et travaillent sur des médiums différents. La question de la recherche doit être au centre de ton séjour là-bas.

Simultanément, Odile Blin me propose de venir à Rennes à l'école des beaux arts pour préparer une exposition avec Felix Tchikaya et Michème Magema. Pendant mon séjour en France, j'apprends que j'ai été reçu à la Rijksacademie et je rentre au Cameroun.

Je rentre à la Rijksacademie en 2009. Je suis entre temps sélectionné pour la biennale de la Havane, du coup, ces deux opportunités me font écourter mon séjour en France pour préparer ces projets. Je participe aussi en 2009 à des évènements aux foires du Maroc et en Algérie.

A travers ton parcours, peux-tu nous dire ce qui à ton avis a été déterminant dans ta carrière ?

Toutes les étapes ont été importantes. Quand j'arrive à Dakar en 2008,je reviens de la Colombie, la bourse Cultures France, le fait que je sois en France, tout cela fait effet. A chaque étape le travail et la qualité car j'ai les moyens de m'améliorer. Dans le fond et dans la forme je me permets d'améliorer ma formation. Chaque étape donne de la vigueur à l'ensemble.

Dans ma carrière d'artiste, ma formation est permanente.

Travailles-tu avec des galeries ?

Actuellement je travaille avec deux galeries. Je me méfie des galeristes. Mon travail n'est pas très accessible et du coup, il fallait que je choisisse bien les galeristes avec lesquels je travaille. Je ne voulais pas céder à la facilité en me faisant montrer de manière sporadique. Je travaille avec la galerie Nomade à Bruxelles et la galerie MoMo en Afrique du Sud

Quelle est aujourd'hui ta vision de l'artiste contemporain africain aujourd'hui ; au-delà du sempiternel débat sur son identité ?

Pour moi, il va d'une définition personnelle que l'on se fait de soi-même. Ce statut n'est plus trop à l'ordre du jour. Je n'ai pas ghettoïsé mon travail mais il faut dire que dans le contexte de la diaspora, les gens se sentent mieux exister dans une forme de communautarisme. Les artistes africains travaillent avec les mêmes personnes et disent qu'ils n'ont pas accès à d'autres lieux ou que l'accès à d'autres réseaux est difficile. Pour ma part je ne me vois pas du tout dans ça.

Pour toi, les artistes africains s'enferment un peu dans ces considérations ?

Je ne sais pas s'ils s'y enferment mais je m'aperçois qu'il y a une forme de ghetto d'artistes africains qui travaillent toujours avec les mêmes personnes.

Les circuits restent les mêmes que l'on soit en Europe ou en Afrique ?

Non, les circuits ne sont pas les mêmes car quand on est en Afrique, il y a un vide du privé dans le secteur de l'art contemporain africain pas seulement sur le plan financier mais

aussi sur celui d'une simple curiosité à assouvir. Il y a peu d'évènements artistiques dans l'agenda culturel. Dans le contexte européen, le challenge devient le plus grand, les possibilités deviennent plus importantes et il y a aussi toute la lutte à mener pour jouir de ces possibilités ou pas.

Quelles sont à ton avis, les différentes dynamiques qui interviennent dans le travail des artistes africains aujourd'hui ?

Le contexte culturel et politique qui existe en Occident n'est pas le même que celui d'Afrique. Moi j'estime que sur le continent l'art ne peut exister d'une autre manière que par l'engagement. Même en Afrique du sud, on n'échappe pas à cela. Les questions sur l'identité sont révélatrices du malaise, du mal-être social et politique dans lequel nous sommes plongés. J'observe ça depuis quelques années. En Europe, il y a un phénomène de mise en perspective qui paralyse les artistes européens. Ici, on est dans un système de réflexion assez cartésien et là, on peut observer un environnement artistique où il y a une forme de […]L'avant-garde, l'écriture des formes, l'introduction de nouveaux matériaux, il faut mettre tout cela en perspective pour aller de l'avant et on se met à ruminer. Il faut qu'il y ait une problématique ! En Afrique on est dans dune dynamique différente, on encaisse un savoir rt on y rajoute un élément en plus. Ces deux systèmes font que les approches sont radicalement différentes. Le principe de la thèse, de l'antithèse, de la synthèse n'est pas du tout le même principe sur le système en Afrique. Les artistes africains s'inscrivent moins dans la logique de l'art pour l'art. Il y a une rencontre des singularités.

Comment perçois-tu le marché de l'art ?

Le marché de l'art a pris une autre tournure. Si tu remontes dans l'histoire de l'art en occident, il fut un temps des « mécènes ». Quand je prends l'exemple de Rembrandt qui a produit pour plusieurs couts que tu remontes jusqu'à Van Gogh où les choses commencent à prendre la force actuelle, c'est à peu près ça le marché de l'art au départ. On arrive au système des foires et des cotations. Quand un artiste comme Jeff Koons a une cotation si impressionnante, on a du mal à comprendre même si c'est un artiste très brillant. Damian Hirts, son parcours avec la « Young british artists » qui organisent leur soutien sous un système de mécénat mais cela leur donne une plus-value économique par rapport à la valeur conceptuelle de leur démarche et à un moment donné, le système reprend la chose. Sur le plan africain, un artiste comme Barthélemy Toguo qui part du Cameroun, et poursuit ses études en Côte d'Ivoire, puis en Allemagne et en France. Pour lui ce n'est pas un système de lobby qui l'a parrainé. Il vend une pièce, puis une autre puis rencontre des galeristes, participe à des biennales et fait petit à petit monter sa côte ne dépend pas d'une cotation financière. Le chemin pour accéder au marché de l'art est un peu différent. C'est très aléatoire.

Je suis allé à la foire d'art Bruxelles et à celle de New York. Dans ma galerie ça reste encore étape par étape et ça, contrairement à, par exemple l'artiste français Loris Gréauqui a eu une immense opportunité au Palais de Tokyo. Ce type d'opportunité, nous ne l'avons pas. Mounir Fatmi s'affirme aussi par lui-même.

Crois-tu en l'émergence et à l'essor des marchés « locaux » ?

Il faut rester optimiste sur le continent. Par exemple, la dernière foire de Marrakech a fait un très bon chiffre. Ca semblait intéressant car le Maroc est au carrefour entre kes pays arabes et l'Afrique. Cela est intéressant car cette place attire la venue de nouveaux fonds qui

pourraient profiter à tous les artistes présents. Les fonds arabes venants, cela pourrait être bénéfique en termes de rencontres et de retombées économiques. Se retrouver dans une collection à Dubaï éventuellement pourrait pour moi être intéressant. La valeur ajoutée pour moi y est certaine.

ENTRETIEN SOLY CISSE

Bonjour Soly, A travers ton parcours, peux-tu nous dire ce qui à ton avis a été déterminant dans ta carrière ?

Oui, la biennale de Sao Paulo, je l'ai faite à ma sortie des beaux-arts et cela a été révélateur. CA a prouvé qu'il y avait quelque chose. La question a été par la suite comment pouvoir gérer ce potentiel dans le temps. Faire en sorte que le travail avance et gérer par la suite le produit.

Travailles-tu avec des galeries ?

J'ai fait le choix de ne travailler qu'avec deux galeries depuis peu. Deux bonnes et grandes galeries parce que je voudrais orienter efficacement ma carrière et être orienter, rester sur une ligne. Me canaliser et rester sur un plan de carrière sérieux. Ce sont des engagements et des contrats moraux vis-à-vis des galeries choisies. Il faut que je fasse mon travail et laisser les galeristes travailler.

Quelle est aujourd'hui ta vision de l'artiste contemporain africain aujourd'hui ; au-delà du sempiternel débat sur son identité ?

Il n'y a pas un art typiquement africain. Il y en a qui ont contribué à promouvoir l'art en provenance de l'Afrique. Pour l'occident, l'art contemporain n'existe pas en Afrique. Pour eux, ceux sont les arts premiers. Ils ne savent pas qu'il y a des écoles des beaux-arts, des manifestations comme la biennale, ils ne savaient pas qu'il y avait un festival des arts nègres… De 1960 à maintenant, on a un demi-siècle d'art et on peut se permettre de dire que l'AC existe en Afrique comme Iba Ndiaye qui était en opposition avec d'autres courants de l'époque. Lui pronait un art classique alors que Senghor voulait que les gens soient inscrits dans l'idéologie africaine or, pour nous ça n'existe plus. A l'origine cet art avait d'autres fonctions dans notre culture. Elles avaient des fonctions capitales dans notre réalité mystique.

Les circuits restent les mêmes que l'on soit en Europe ou en Afrique ?

Depuis que je ne travaille plus avec ceux qui se sont spécialisés dans l'AAC, j'ai senti que j'étais en train de progresser. Il y a un problème avec leur façon de gérer. C'est un « encloisonnement », il fait se libérer de ce carcan. Il faut travailler avec une galerie qui n'a pas d'appartenance ethnico-raciale mais avec des galeristes qui travaillent avec des artistes qu'ils considèrent comme étant prometteurs. Une des galeries avec laquelle je travaille avec des artistes venant de partout qui ne sont jugés qu'à la valeur de leur travail.

La question du musée en Afrique ? Penses-tu que ce soit nécessaire ?

Au Sénégal, on détient aujourd'hui la plus grande collection d'art premier d'Afrique. On a déjà un musée. Senghor avait compris qu'il fallait préserver notre patrimoine pour les générations futures. Les musées sont donc nécessaires pour la protection de notre patrimoine. Il faut que les pays africains constituent leur propre patrimoine artistique pour leur futures. Il faudrait que les africains aient aussi leurs références en termes d'artistes contemporains.

Quelles sont à ton avis, les différentes dynamiques qui interviennent dans le travail des artistes africains aujourd'hui ?

Pour moi, les artistes africains doivent être libres de choisir leurs orientations. Ce comportement de colons doit cesser. Les artistes africains doivent être libres. Choisir le thème, la direction qui leur convient. Il ne faut pas être dépendant, travailler et avoir une direction et c'est tout. Je ne veux plus que l'on me dise ce que je doit faire. Où est l'artiste sinon ? Doit-on travailler sur commande. Je ne peux pas attendre que les sensibilités des autres pour que je puisse travailler ? C'est d'abord l'artiste qui travaille et puis les autres partagent son univers. Nous ne sommes pas des machines à commande.

Les artistes sont depuis un moment soumis aux diktats des mégacollectionneurs car ils ont des orientations et ils veulent un art qui est typiquement africain. C'est le colonialisme qui revient et nous on a choisi de rompre avec cela, on veut imposer notre sensibilité.

Quand je parle avec un professionnel j'ai assez de recul pour choisir par rapport à ses suggestions. Autrement je ne veux pas me laisser dicter mes choix. Il revient à l'artiste de proposer.

Comment perçois-tu le marché de l'art ?

Par rapport à la crise on n'a l'impression que le marché n'est pas touché. Koons, Basquiat n'arrêtent pas de monter. Je pense que plus de personnes investissent dans l'art car le flambeau a été repris par les choix or ces derniers sont les moins touchés. Ils font bouger l'art et ils ont une très bonne politique de gestion de l'art. Ils ont beaucoup de nouveaux riches et ces derniers soutiennent l'art chinois mais aussi le marché de l'art en général. Donc il n'y a pas du tout de problème.

A la foire « Art Elysée » par exemple les choses se passent bien car il y a de fidels pelerins qui viennent chaque année et qui supportent la réalité du marché. C'est là que les choses se passent et il y a des artistes dont la cote monte chaque année. De très bonnes galeries continuent à monter, bougent et tout cela est relatif au marché . C'est une foire qui regroupe beaucoup de galeries, de galeristes étrangers et les foires sont les catalyseurs du marché. Ils ventilent l'économie du marché de l'art. On y distingue les galeries et les artistes qui montent et qui se repositionnent par rapport aux classements du marché.

Par rapport à des ventes type « AAC »

Pour moi, c'est bien pour la promotion des africains mais ce n'est pas suffisant. Le mieux c'est de percer le marché international à côté des grands noms, des grands artistes et de s'imposer pour avoir une cote importante. Il ne faut pas se cloisonner et rester entre quatre murs. Il faut échapper à la ghettoïsation.

Crois-tu en l'émergence et à l'essor des marchés « locaux » ?

Du point de vue de la promotion de l'art, c'est bien qu'il y ait des concurrents à la biennale de Dakar. Ca permet aussi que les artistes de la sous région se fréquentent et échanger entre eux. Il faut qu'il y ait une dynamique entre nous artistes du sud. On ne peut pas tout attendre de l'occident.

Pour moi la seule solution c'est de bien travailler. Bien réfléchir à son positionnement par raport au marché. Faisons le bonheur, travaillons bien et ils viendront nous chercher c'est

tout. Il faut être indépendant et sur de soi.

ENTRETIEN HENRI SAGNA

Ma question est de savoir si un artiste africain peut évoluer et avoir une place significative sans avoir été à l'étranger (expositions, stages, residences etc.)

Je dirais que c'est une chose très difficile. Ce n'est pas évident. Il y a toujours l'exception à la règle. Pour avoir une place significative, j'insinue que c'est un passage obligé d'avoir été à l'étranger et cela donne à certains artistes un privilège. On dirait que tout se passe en occident, que ce soit au niveau des fonds et, ou du mécénat. C'est les acteurs culturels et professionnels qui doivent organiser et donner aux artistes africains la place dans le marché de l'art. L'artiste aussi a sa part de responsabilité, il doit de se forger au départ, avoir bonne base au niveau de son travail et reste suivra. Il est important pour l'artiste d'avoir un espace de travail et de promotion (festival, galerie, musée, foire etc.)

Peut-il se faire connaître grâce aux nouvelles technologies?

Il est bien possible de se faire connaitre par les blogues, les sites ou bien par facebook ou d'autres applications qui pullulent dans le , mais ce n'est pas la bonne voie. Pour se faire connaitre, il faut être dans un réseau ou bien connaitre des mécènes ou se faire repérer dans une exposition d'art contemporain quelconque. Parfois c'est un coup de chance, dans d'autres circonstances la technique du bras long et des cercles vicieux, parfois un coup de pouce. Ou bien faire partie d'une association artistique. Ce qui est recommandé de nos jours c'est que l'artiste doit avoir un staff et une équipe professionnelle qui travaille autour de lui.

Quelle est aujourd'hui sa place dans le marché de l'art?

Aujourd'hui l'artiste africain est à un niveau assez élevé, mais pas au rang des européens, parce qu'on parle d'art africain alors que l'art n'est que contemporain. Je dis qu'on doit lever cette équivoque. Il faut dire que certains européens sont toujours en quête du premier rang et de dicter le rang que doit occuper l'art africain.

A t-il déjà exposé à l'étranger?

Bien sur plusieurs fois

Y a t-il eu des retombées, a-t-il participé à des enchères.

Bien sur qu'il y a des retombées considérables, je l'avoue. Si je reste en Afrique ou au Sénégal c'est parce qu'il y a de la matière et on est toujours obligé de retourner à la case départ pour se retrouver et avoir notre source d'inspiration. Pas un nombre suffisant mais oui.

ENTRETIEN PIERRE JACCAUD, DIRECTEUR ARTISTIQUE FONDATION BLACHERE

1-Comment définiriez-vous l'art contemporain africain?

Comme une production jeune et pleine d'avenir…

2- Quelle importance accordez-vous au mot africain dans cette définition?

Le mot Africain vient poncturer de façon quasi exotique l'art contemporain. Cette appellation contrôlée indique une appartenance, une origine géographique, territoriale, en vue d'identifier une production venant de là, de l'Afrique et de fait provoque parfois une confusion dans l'interprétation des œuvres.

3- A votre avis, l'AAC évolue t-il de façon encourageante au sein du marché mondial? Pourquoi?

Inversion de l'appellation en art africain contemporain…Pourquoi, pas !

Le marché mondial est un système clos sur lui-même qui absorbe de temps en temps de nouveaux artistes. A ma connaissance, très peu d'artistes issus de l'Afrique en font partie. Par contre de plus en plus d'artistes du continent Africain ou de la diaspora sont présents en Europe dans diverses manifestations, expositions, mais l'on ne peut pas parler de marché au sens stricto sensu, il s'agit souvent d'un marché à destination du « grand public ».

4- Quels sont, selon vous, les artistes qui représentent un espoir pour le continent?

Tout dépend de ce que l'on entend par espoir ? Je répondrais que tout artiste digne de ce nom est une voix d'espoir. Certains sont des exemples et je pense en particulier à Abdoulaye Konaté mais je ne prends pas volontairement en compte la question du marché ou des ventes car ce n'est pas pour moi le critère premier de l'espoir quand bien même l'argent est au cœur d'une vie de société.

5- Comment vous positionnez-vous par rapport au débat sur l'africanité de l'art aujourd'hui?

Je me sens hors-piste du débat. Je m'explique : je travaille avec un engagement humaniste et avec le souci de non-ingérence. Ce que je fais avec les artistes dans le cadre de la Fondation, je le fais avec d'autres venant du monde entier dans mon lieu privé. Je comprends la nécessité de catégoriser les créations, de régler des comptes avec le colonialisme, de se défaire des connotations premières, mais cela ne m'appartient pas et j'œuvre pour une mondialisation des connaissances, un partage en commun avec le respect des spécificités de chacun. Je travaille pour la beauté…du monde.

6- Pensez-vous qu'il soit toujours d'actualité de débattre à ce sujet?

Si le débat existe c'est qu'il répond à une nécessité. Un jour, il sera obsolète et cela voudra dire que les objets de controverse n'existeront plus.

7- Les artistes ont-ils intérêt à se positionner par rapport à cette question?

Etre artiste c'est occuper une place enviable dans la cité des hommes et par conséquent l'artiste se doit d'être conscient de la lecture de son travail par les autres. Je crois

en tout cas que la question ne doit pas servir de postulat pour s'exprimer.

8- Comment, selon vous, appréhendent-ils le monde dans lequel ils évoluent (d'un point de vue professionnel)?

Le contexte sociétal en Afrique ne me semble pas prendre en compte la place de l'artiste. Il est un rebelle parfois malgré lui et étranger en ses terres car différent, mais après tout n'est ce pas cette place inconfortable qui régit l'être au monde artiste ?

9- Quelle place accordent-ils selon vous à la formation? (*workshops*, bourses...)? Qu'en pensez-vous?

Ce point pour moi est fondamental. La formation est primordiale. Il faut inventer un enseignement adapté à l'économie. Être inventif et ne pas copier forcément l'enseignement des pays du Nord.

10- Pensez-vous que les nouvelles technologies aient une importance quelconque dans le monde de l'art? Si oui, laquelle, si non, pourquoi?

Les nouveaux médias offrent des possibilités qui vont aider au développement des connaissances et de la création. Actuellement, les révolutions des Pays d'Afrique du Nord en sont un témoignage évident.

11- Les nouvelles technologies peuvent-elles aider les artistes africains dans la diffusion de leur travail?

La communication réunit et tisse des liens. Les artistes Africains comme les autres profitent des nouvelles technologies.

12- Quels peuvent être selon vous, les enjeux du développement du numérique d'une part en Afrique, d'autre part, auprès des artistes africains?

Je suis un fervent animateur de l'image. L'image comme le son font partie de l'immatérialité.

Les artistes vivant en Afrique disposent de plus en plus des mêmes moyens de création et de diffusion. Nous allons assister très prochainement à la révolution numérique en Afrique si ce n'est pas déjà chose faite.

13- Pensez-vous qu'il soit possible d'envisager le futur de l'art sans les nouvelles technologies?

Impossible. Nous sommes des mutants, en perpétuelle évolution et les nouvelles technologies seront de plus en plus miniaturisées, elles se fonderont dans le paysage, leurs coûts seront de plus en plus bas. La démocratisation technologique ne s'arrêtera pas et le téléphone cellulaire en est un vif exemple.

14- Ces nouvelles technologies peuvent-elles, à terme, entrainer une meilleure visibilité pour les artistes?

Tout dépend de ce que l'on attend d'elles ?

Elles servent à la fois de relais d'information et aussi de moyens d'expressions, de création.

Ces outils sont entrés dans les pratiques contemporaines et elles sont à présent indissociables du champ de l'art contemporain et je suis tenté de citer Jacques Rancières le spectateur émancipé

« Les techniques et supports nouveaux offrent à ces métamorphoses des possibilités inédites. L'image ne cessera pas si tôt d'être pensive. »

15- Existe t-il à votre avis, un véritable « art numérique » en Afrique?
L'art numérique est en chemin…

16- Si oui, quels en sont les artistes phares?
Ils sont nombreux et je ne citerai que le regretté Goddy Leye qui vient de nous quitter…

17- Que pensez-vous des initiatives favorables au développement de cet art numérique? (Dak'art lab, École de Bamako...) Elles ont le mérite d'exister mais il faudrait d'autres initiatives, d'autres moyens pour créer des révélations.

18- Que pensez-vous de la phrase suivante : « Depuis l'apparition de l'art numérique, plus rien dans les mondes de l'art ne fonctionne comme avant. Odile Blin in Dakar Interface.
C'est une telle évidence. Mais je ne pense pas que c'est l'art numérique en soit mais l'apparition des nouveaux médiums, des nouvelles images qui changent le monde et c'est impossible de revenir en arrière…L'horizon électronique a remplacé l'horizon du réel…

RESULTATS DU QUESTIONNAIRE

Ndary Lo, (Sénégal) né en 1961, sculpteur, vit et travaille à Dakar

Victor Mutelekesha, (Zambie), né en 1976, techniques mixtes, vit et travaille à Oslo

Cheikh Ndiaye, (Sénégal) né en 1970, peintre et photographe, vit et travaille entre New York et Lyon.

Christian Tundula, (République démocratique du Congo), photographe, vit et travaille à Bruges.

Bakary Diallo, (Mali) né en 1979, arts numériques, vit et travaille en France.

	QUESTIONS	REPONSE
1	De quel pays êtes-vous originaire	Mali Sénégal Zambie Sénégal RDC
2	Sur quel continent vivez-vous ?	Afrique : 1 Europe : 4 Amérique : 0 Asie : 0 Océanie : 0
3	Êtes-vous diplômé	D'une école d'art : 5 Autodidacte : 0
4	Avez-vous complété votre formation à l'étranger ?	Oui : 4 Non : 1
5	Envisagez-vous de poursuivre votre formation à l'étranger	Oui : 2 Non : 3
6	Disposez-vous d'un ordinateur personnel ?	Oui : 5

		Non : 0
7	Avez-vous facilement accès à Internet ?	Oui : 5 Non : 0
8	Avez-vous besoin d'Internet pour travailler ?	Oui : 4 Non : 1
9	Utilisez-vous des logiciels de PAO pour travailler ?	Oui : 3 (payants et open source 2, payants 1) Non : 2
10	Avez-vous un blog ou un site Internet ?	Oui : 4 Non : 1
11	Avez-vous déjà exposé à l'étranger ?	Oui : 5 Non : 0
12	Si oui, dans quels pays ?	USA, France, Sénégal, Slovaquie, Espagne, Brésil, Suisse, Belgique, chine, Zambie, Bulgarie, Kenya, Norvège, Cuba
13	Y a-t-il eu des retombées Médiatiques, financières, autres ?	Oui : 5 Non : O
14	Avez-vous déjà participé à une vente aux enchères ?	Oui : 0 Non : 5
15	Quelles sont selon vous les meilleures manières de diffuser votre travail ?	Rencontres Réseaux de diffusion et internet Réseaux Blogs, networking, expositions Pas de réponse
16	Avez-vous déjà participé à une biennale	Oui : 5

		Non : 0
17	Si oui, laquelle ?	Dakar, La Havanne, photoquai, Bamako, Vidéo Brésil, Biennale vidéo Bulgarie
18	Disposez-vous d'un espace pour stocker vos œuvres ?	Oui : 3 Non : 2
19	Connaissez-vous les lieux où éventuellement vous pourriez vous former dans votre pays d'origine ?	Oui : 3 Non : 2
20	Si oui, vous-sont-ils accessibles	Oui : 2 Non : 1 Pas de réponse : 2
21	Si vous souhaitiez vous former à l'étranger et que vous n'y arrivez pas, quel serait selon vous le principal obstacle ?	Pas de réponse : 4 Administratifs et financiers : 1
22	Connaissez-vous des organismes qui pourraient vous aider ou qui vous aident à promouvoir la diffusion de vos œuvres ?	Oui mais n'aime pas ce système : 1 Oui : 2 Non : 2
23	Si oui, lesquels ?	Il faut surtout être repéré par des *curator*s AFAA, Blachère, Prince Klaus Foundation, Musée Dapper etc . Pas de réponse : 3

EXEMPLE D'ENCHERES :GAIA 2009

AFRIQUES **LUNDI 30 NOVEMBRE 2009**
Vente à l'Atelier Richelieu - Paris
ART CONTEMPORAIN
Vente le lundi 30 novembre 2009 à 19h00
ART CONTEMPORAIN - AFRIQUES

SAMUEL NJA KWA
(France, 1964, d'origine camerounaise) Vit et travaille entre l'Europe, l'Afrique, le Canada et les Etats-Unis.

1 - Pharoah Sanders
(Saxophoniste Etats-Unis)
Tirage argentique noir et blanc sur papier baryté. 2009.
Titré, signé, daté et numéroté 1/5.
80 x 60 cm.
700 / 900 €

2 - Taj Mahal et Toumani Diabaté
(Guitariste et joueur de kora)
Tirage argentique noir et blanc sur papier baryté. 2009
Titré, signé, daté et numéroté 1/5
60 x 80 cm.
700 / 900 €

3 - Miriam Makeba et son petit fils
(Voix Afrique du sud)
Tirage argentique noir et blanc sur papier baryté. 2009.
Titré, signé, daté et numéroté 1/5.
80 x 60 cm.
700 / 900 €

4 - Archie Shepp
(Saxophoniste Etats-Unis)
Tirage argentique noir et blanc sur papier baryté. 2009
Titré, signé, daté et numéroté 1/5.
80 x 60 cm.
700 / 900 €

5 - Rokia Traoré
(Voix et guitare Mali)
Tirage argentique noir et blanc sur papier baryté. 2009.
Titré, signé, daté et numéroté 1/5.
80 x 60 cm.
700 / 900 €

NONO KATANGA
(République démocratique du Congo, 1977) Vit et travaille à Kinshasa.

6 - Afrique, Réveille toi!
Tirage lambda noir et blanc sur papier baryté. 2009.
Titré, signé, daté et numéroté 1/5.
80 x 60 cm.
700 / 900 €

7 - A tous mes frères 1
Tirage lambda noir et blanc sur papier baryté. 2009.
Titré, signé, daté et numéroté 1/5.
80 x 60 cm.
700 / 900 €

8 - A tous mes frères 2
Tirage lambda noir et blanc sur papier baryté. 2009.
Titré, signé, daté et numéroté 1/5.
60 x 80 cm.
700 / 900 €

EYONGAKPA MBI DIT EM'KAL
(Cameroun,1981) Vit et travaille au Cameroun.

9 - Trapped in your light jungle
(Piégé dans votre jungle de lumière)
Série de cinq photos.
Tirage lambda noir et blanc sur papier baryté.
2009. Titré, signé, daté et numéroté 1/5.
40 x 60 cm
2 500 / 3 500 €

SAMUEL FOSSO
(Cameroun,1962) Vit et travaille à Bangui en République Centrafricaine.

10 - Autoportrait
Série *Mémoire d'un Ami*. 2000.
Tirage au gélatino-bromure d'argent. Signé en bas à droite.
Tirage unique dans ce format.
74 x 111 cm.
6 000 / 8 000 €

GEORGE OSODI
(Nigéria,1974) Vit entre Londres et Lagos.

11 - Okada rider
Série *Lagos Uncelebrated*
Tirage lambda couleur monté sur dibond. 2007.
Numéroté 1/5.
80 x 120 cm.
4 000 / 4 500 €

12 - Lagos soccer
Série *Lagos Uncelebrated*
Tirage lambda couleur monté sur dibond. 2007.
Numéroté 1/5.
80 x 120 cm.

4 000 / 4 500 €
13 - AJ City body builder
Série *Lagos Uncelebrated*
Tirage lambda couleur monté sur dibond. 2007.
Numéroté 1/5.
80 x 120 cm.
4 000 / 4 500 €

ANGELE ETOUNDI ESSAMBA
(Cameroun, 1962) Vit et travaille à Amsterdam.
14 - En toute dignité
Tirage lamba couleur monté sous diasec contrecollé sur dibond. 2009.
100 x 150 cm.
3 500 / 4 000 €

15 - Bain de pieds
Tirage lamba couleur monté sous diasec contrecollé sur dibond. 2009.
100 x 150 cm.
3 500 / 4 000 €

16 - Sans titre
Tirage lamba couleur monté sous diasec contrecollé sur dibond. 2009.
100 x 150 cm.
3 500 / 4 000 €

DANIEL LAINE
(France, 1949) Vit et travaille à Paris
Photographe et journaliste,

17 - Ngie Kamga Joseph, Cameroun
Série *Les Rois d'Afrique* 1988-1989
Tirage lambda couleur monté sur aluminium.
2006.
100 x 100 cm.
5 000 / 6 000 €

18 - Edidem Otu Ekpe Nyong, Nigéria
Série *Les Rois d'Afrique* 1988-1989
Tirage lambda couleur monté sur aluminium.
2006.
100 x 100 cm.
5 000 / 6 000 €

JEAN CLAUDE MOSCHETTI
(France,1967) Vit et travaille entre la France et le Bénin.

19 - Avoun nou ti, Alabèbè
Série des *Egunguns*. Bénin 2008.
Tirage couleur lambda, monté sous diasec et
contrecollé sur aluminium. Signé, daté octobre
2009 et numéroté 1/5.
115 x145 cm.
3 500 / 4 000 €

.
20 - Igbalé Amuludun
Série des *Egunguns*. Bénin 2008.
Tirage couleur lambda, monté sous diasec et
contrecollé sur aluminium. Signé, daté,

octobre
2009 et numéroté 1/5.
115 cm x 145 cm.
3 500 / 4 000 €

THIERRY SECRETAN
(France,1955) Vit et travaille en France.
Photographe et navigateur

21 - Sardine pour le chef de pêche de Teshie
Ghana, 1988.
Tirage vintage cibachrome de 1988.
Numéroté 1/9 et signé au dos par l'auteur.
24 x 16 cm.
600 / 800 €

22 - Planteur dans une cabosse de cacao
Labadi, Ghana,1988.
Tirage vintage cibachrome de 1988.
Numéroté 1/9 et signé au dos par l'auteur.
24 x 16 cm.
600 / 800 €

23 - Mise en terre du cerceuil du chef de pêche de Teshie
Ghana, 1988.
Tirage vintage cibachrome de 1988.
Numéroté 1/9 et signé au dos par l'auteur.
24 x 16 cm.
600 / 800 €

24 - Kane Kwei devant son atelier
Teshie, Ghana, 1987.
Tirage vintage cibachrome de 1987.
Numéroté 1/9 et signé au dos par l'auteur.
24 x 16 cm.
600 / 800 €

25 - Aigle pour le chef de Labadi
Ghana, 1988.
Tirage vintage cibachrome de 1988.
Numéroté 1/9 et signé au dos par l'auteur.
24 x 16 cm.
600 / 800 €

26 - Coiffeur ambulant au travail
Kumasi, Ghana, 1994.
Tirage lambda couleur. 2009.
Numéroté 1/9 et signé au dos par l'auteur.
30 x 40 cm.
600 / 800 €

27 - Coiffeur de rue
Kumasi, Ghana, 1994.
Tirage lambda couleur. 2009.
Numéroté 1/9 et signé au dos par l'auteur.
30 x 40 cm.
600 / 800 €

28 - It's me
Serpentine.
90 x 60 x 60 cm.
5 000 / 6 000 €

29 - On a good day
Serpentine.
80 x 40 x 40 cm.
5 000 / 6 000 €

30 - The big familly
Serpentine. Signée sous la base.
60 x39 x 15 cm.
3 500 / 4 000 €

31 - Sans titre
Serpentine. Signée sous la base.
31 x 23 x 18 cm.
800 / 1 000 €

COLLEEN MADAMOMBE
(1964-2009) Née en 1964 à Harare, Zimbabwe.

32 - The Judge
Serpentine.1988.
H. 90 cm.
4 000 / 5 000 €

FANIZANI AKUDA
(Zambie, 1932) Vit et travaille dans le township de Chitungwiza dans la banlieue d'Harare.

LAZARUS TAKAWIRA

Tout comme ses frères sculpteurs John et Bernard, Lazarus a été fortement marqué par la personnalité hors du commun de sa mère. Pour lui, la femme est l'être le plus important, le plus proche des artistes. Ce sculpteur est maître dans l'art du déséquilibre, du "mouvement en repos", et il parvient à arracher à une énorme masse de serpentine de délicats visages de femmes, qui semblent se mouvoir, comme transportés par la tendresse, l'amour.
Pour ce géant, l'affrontement avec la pierre est un moyen de dépenser un trop plein d'énergie et d'agressivité, un combat entre le diable et les forces créatrices, au terme duquel doit s'imposer un esprit de paix et de réconciliation.
Toujours dynamiques, ses sculptures ont une grande harmonie, faite de tension maîtrisée, de l'union de la douceur et de la fierté.
Exposé en 1990 au Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie (qui lui commande à cette occasion une oeuvre monumentale), Lazarus

32 -
Serpentine.1988.
H. 90 cm.
4 000 / 5 000 €
Reproduit dans : Olivier Sultan Life is stone, Academic Books, 1992, p. 75.
Sculptures Contemporaines du Zimbabwe, Musée des Arts Africains et Océaniens, Paris, 1990, p. 13.
Provenance : Musée des Arts Derniers, Paris.

HENRY MUNYARADZI

Connu sous le nom de "Henry", le sculpteur zimbabwéen le plus renommé était un autodidacte qui parlait peu l'anglais.
33 - Pensive Baboon
Serpentine. 1988.
H. 73 cm.
5 000 / 6 000 €

34 - Spade head
Serpentine verte. 1988.
H. 70 cm.
4 500 / 5 000 €

WITNESS BONJISI
(Zimbabwe, 1976). Vit et travaille au Zimbabwe.
35 - In her dreams
Serpentine.
Signée au dos.
150 x 50 x 42 cm.
5 000 / 6 000 €

36 - Spiritual Love
Serpentine.
Signée au dos.
130 x 30 x 24 cm.
4 000 / 5 000 €

LINCOLN MUTETA
(Zimbabwe, 1975). Vit et travaille à Harare

37 - Flame
Serpentine. Signée au dos.
115 x 20 x 18 cm.
2 500 / 3 000 €

LAMECK BONJISI
(Zimbabwe, 1973). Vit et travaille à Harare.
38 - Humble Greetings
Serpentine. Signée au dos.
82 x 46 x 11 cm.
2 000 / 3 000 €

.
ABOUDRAMANE
(Côte d'Ivoire, 1961) Vit et travaille à Paris
39 - Tambour des Femmes
Bois, argile et carton. Signée sous la base. 2006.
129 x 54 x 54 cm.
3 000 / 4 000 €

40 - Citadelle du désert
Bois, argile et carton. Signée sous la base. 2000.
51 x 37 x 20 cm.
2 500 / 3 500 €

41 - Sentinelle
Technique mixte.
Signée sous la base. 2004.
58 x 21 x 18 cm.
1 500 / 2 000 €

42 - Saltimbanque
Technique mixte.
Signée sous la base. 2004.
71 x 26 x 13 cm.
2 000 / 3 000 €

MICKAËL BETHE-SELASSIE
(Ethiopie, 1951)Vit et travaille à Paris

43 - Femme Africaine
Technique mixte. Signée sous la base. 1994.
107 x 56 x 34 cm.
3 000 / 5 000 €

44 - Orishas
Technique mixte. Signée sur la base. 1995.
240 x 104 x 100 cm.
12 000 / 15 000 €

PAUL AHYI
(Bénin, 1930)

45 - Le Flirt "Etreinte Africaine"
Série 2
Zota sur contreplaqué. Cinq éléments.
Signé au dos de chaque. 2007.
86 x 72 cm chaque panneau, 86 x 360 cm. pour l'ensemble.
3 000 / 3 500 €

46 - Abiba
Pastel sur papier canson. 2007.
Signé et daté en bas à droite.
57 x 40 cm. à vue.
700 / 1 000 €

47 - Tête de jeune fille 6
Bois verni Kaké (Proposis Africana). Signée en bas. 2005.
40 x 30 x 26 cm.
2 000 / 3 000 €

48 - Akissi
Pastel sur papier canson. 2008. Signé et daté en bas à gauche.
57 x 40 cm. à vue.
700 / 1 000 €

49 - Jeune princesse 1
Céramique émaillée. Deux éléments. Signée à gauche sur la tête. 2001.
80 x 34 x 38 cm.
3 000 / 4 000 €

GEORGES LILANGA DI NYAMA
(Tanzanie, 1934 - 2005)

50 - Wana Kijiji Wana furaha baada ya kusikia leoni sikukuu
Acrylique sur toile.
Signée en bas à gauche. 1994.
151 x 197 cm.
6 000 / 8 000 €

51 - Wana kijij wana wakibadilisha na mawazo baada ya shughuli zao
Acrylique sur toile.
Signée en bas à gauche. 1994.
148 x 193 cm.
6 000 / 8 000 €

52 - Nilitakuu (Il voudrait avoir une jambe mais il l'a perdue)
Acrylique sur isorel.
Signée en bas à droite. 1994.
61x 61 cm.
2 000 / 3 000 €

KWAME AKATO DIT ALMIGHTY GOD
(Ghana, 1950) Vit et travaille à Kumasi.

53 - Portrait de Jerry Rawlings
Laque industrielle sur contreplaqué. Signée sur le
cadre Almighty God.
122 x 122 cm.
3 500 / 4 000 €

54 - Money have wings
Laque industrielle sur contreplaqué. Signée sur le
cadre Almighty Art Workshop.
122 x 61 cm.
2 000 / 3 000 €

55 - The love of Father and child
Laque industrielle sur contreplaqué.
Signée Almighty God (Kwamé Akoto).
122 x 100 cm.
2 000 / 3 000 €

56 - The hunting cavemen of Ceylon
Laque industrielle sur contreplaqué.
Signé en bas à droite.
122 x 79 cm.
2 000 / 3 000 €

PAA JOE
(Ghana, 1945)

57 - Ghana Airways
Cerceuil en bois peint, verre et tissus d'importation.
Signé sur le côté gauche. 1994.
310 x 114 x 96 cm.
5 000 / 6 000 €

ISAAC OKYERE DIT « AZEY »
(Ghana, Kumasi, 1968)
58 - Black beat rules the world
Acrylique sur toile.
Signée en bas à droite. 2009.
117 x 76 cm.
2 500 / 3 000

GEORGE HUGUES
(Ghana, 1962) Vit et travaille aux Etats-Unis

59 - Poete
Huile sur toile. Signée et datée en bas à droite. 2005.
119 x 80 cm.
4 500 / 5 500

60 - Treaties gone bad
Huile sur toile. Signée et datée en bas à droite. 2005.
100 x 125 cm.
5 500 / 6 500 €

LES BOZOS
Les Bozos sont une ethnie d'Afrique de l'Ouest, vivant principalement au Mali, le long du fleuve Niger et de son
affluent le Bani.
61 - Mami Wata, poissons et crocodile
Bois peint, tissus et caoutchou d'importation.
14 pièces de dimensions variables. Soclés.
15 000 / 20 000 €

AGBAGLI KOSSI
Togo, 1935- 1991) Vivait et travaillait à Lomé

62 - Asafo (Le Messager)
Bois peint. 1987.
110 x 42 x 45 cm.
2 500 / 3 500 €
LES BOZOS

LES ENSEIGNES PEINTES DE VIDEO CLUB
Dès l'invention des cassettes VHS, d'innombrables vidéo-club s'ouvrent partout en Afrique et bien sûr au Ghana. Bonne idée du petit commerce, des salles, parfois
grandes comme le salon d'un particulier où trônent une télé et son magnétoscope font cinéma tandis que dehors, dans la rue, une toile peinte tendue annonce le
film. Les artistes, eux, s'emparent de ce nouveau marché et pour le compte des vidéo-club qui distribuent les cassettes, réalisent d'après les jaquettes cartonnées,

soit des copies fidèles, soit, bien souvent, un montage plus ou moins fantaisiste et accrocheur ou le fantastique et la diablerie s'épanchent librement.

63 - Dabi Dabi (littéralement : un jour un jour, c'est-à dire: attention cela pourrait arriver)
Laque industrielle sur toile non apprêtée.
115 x 142 cm.
700 / 800 €

64 - Danfo Pa
(Les bons amis !)
Laque industrielle sur toile non apprêtée (sacs de farine recyclés cousus).
Signée Mr Brew Ar(t) un des ateliers graphiques les plus productifs de ces enseignes.

65 - Fist of steel
(Les poings d'acier)
Laque industrielle sur toile non apprêtée.
Signée "Morning Star".
117 x 90 cm.
700 / 800 €

LES ENSEIGNES DE COIFFEURS

66 - ANONYME
Gift hair cut
Laque industrielle sur contreplaqué.
109 x 61 cm.
550 / 650 €
Collecté en 1991.

67 - ANONYME
Peope's hair cutting saloon here
Laque industrielle sur contreplaqué double face.
96 x 51 cm.
550 / 650 €

68 - AZEY ET ALBERTO
Still Oboy Kushi hair cut
Laque industrielle sur contreplaqué.
Signée Azey et Alberto.
122 x 51 cm.
700 / 800 €

69 - ANONYME
GO America, Worden cut
Laque industrielle sur contreplaqué.
103 x 73 cm.
550 / 650 €

70 - ANONYME
Sans titre
Laque industrielle sur contreplaqué.
122 x 55 cm.
700 / 800 €

71 - AZEY ET ALBERTO
Coiffeur de Paris
Laque industrielle sur contreplaqué.
Signée Azey et Alberto.
Double Do, Asafo-Kumasi, Ghana.
61 x 122 cm.
700 / 800 €

TOBY YOBODE
(Benin, 1972) Vit et travaille à Abomey.
72 - Zanzo
Acrylique sur toile.
Signée en bas à gauche, 2008.
180 x 150 cm.
1 000 / 1 500 €

73 - Iwaléssin
Acrylique sur toile.
Signée en bas à gauche. 2008.
180 x 150 cm.
1 000 / 1 500 €

ELOI LOKOSSOU
Artiste réputé, chef de file et Maître de l'École de sculpture de Covè (Bénin
74 - Masque cimier polychrome
Sculpture sur bois blanc (samba). Signée à l'arrière.
32 x 31 x 28 cm.
700 / 1 000 €

Masque ventral de jumeaux en bois et peinture industrielle.
58 x 40 x 30 cm.

700 / 1 000 €

75 - ANONYME
Sans titre
Masque ventral de jumeaux en bois et peinture industrielle.
58 x 40 x 30 cm.
700 / 1 000 €

KIFOULI DOSSOU
(Bénin, 1978) Vit et travaille à Cotonou
76 - KPETO
Sculpture sur bois peint. 2009.
66 x 35 x 33 cm.
1 200 / 1 500 €

77 - L'Adultère
Sculpture sur bois peint. 2009.
50 x 29 x 22 cm.
1 000 / 1 200 €

78 - Egungun
Sculpture sur bois peint. Signée à l'arrière.
68 x 32 x 33 cm.
1 500 / 2 000 €

79 - Moto Zanili
Sculpture sur bois peint. 2009.
45 x 32 x 35cm.
1 200 / 1 500 €

80 - Sans titre
Masque tambour quadri faces. Bois peint et peau tendue.
Signé à l'arrière.
62 x 37cm.
2 000 / 2 500 €

DOMINIQUE ZINKPE
(Cotonou, 1969) Vit et travaille entre le Bénin et la France.

81 - Sans titre
Acrylique sur toile.
Signée et datée en bas à droite. 2006.
190 x 150 cm
4 500 / 5 500 €

82 - Sans titre
Acrylique sur toile.
Signée et datée en bas à droite. 2008.
190 x 150 cm.
4 500 / 5 500 €

ANONYME
« Chez les yorubas les ancêtres reviennent sur terre pour conseiller et juger les vivants. Leurs esprits s'expriment par le biais de la société secrète des Egunguns. Ces revenants sortent de leur couvent afin d'apporter un message en provenance du pays des morts.

83 - Tenue Egungun
Egungun wax brodé, paillette, cauris, peau de bouc, masque
en bois peint et structure en bois.
200 x 56 x 60 cm.
5 000 / 7 000 €

CYPRIEN TOKOUDAGBA
(Bénin, 1939) Vit et travail à Cotonou.

84 - Gangnihessou
Acrylique sur toile.
Signée en bas à droite. 2007.
126 x 175 cm.
3 000 / 4 000 €

85 - Agotonon
Acrylique sur toile.
Signée en bas à droite. 2008.
93 x 93 cm.
2 500 / 3 000 €

SOKEY EDORH

86 - Les naufragés de l'Espoir
Acrylique et pigments sur toile.
Signée en bas. 2008.
390 cm
15 000 / 20 000 €

WILLIAM ADJETE WILSON

87 - L'Océan Noir, The Black Océan, O Océano Negro Série *Asafo.*
18 tentures en appliqués, coton brut teinté, broderie, velours,
soie, laine.
Signée par étiquette sérigraphiée au dos en bas à gauche.
2009 et numérotée F/H.
105 x 175 cm.
40 000 / 45 000 €

NORMAN CATHERINE

(East London, Afrique du Sud, 1949).
88 - Toxic Duet
Huile sur toile.
Signé au dos. 2001.
175 x 120 cm.
7 000 / 8 000 €

89 - Sans titre
Huile sur bois. Signé à la base. 2001.
34 x 12 x 2 cm.
2 500 / 3 000 €

90 - Sans titre
Huile sur bois. Signé à la base. 2001.
34 x 16 x 2 cm.
2 500 / 3 000 €

BERRY BICKLE

(Zimbabwe, 1959). Vit et travaille au Mozambique.

91 - Two on cross
Huile, encre, collage et aquarelle sur papier. Signée en bas au centre.1994.
130 x 180 cm.
6 000 / 8 000 €

BRUCE CLARKE

Né de parents originaires d'Afrique du Sud, Bruce a été naturellement sensibilisé
Bruce Clarke, Dominations, Homnisphères, 2006, Paris, 223 p.
92 - Noir
Acrylique et collage sur toile. Signée en bas au centre. 2009.
150 x 150 cm.
6 000 / 8 000 €

93 - Seuls
Acrylique et collage sur toile. Signée en bas au centre. 2009.
130 x 195 cm.
7 000 / 9 000 €

RANSOME STANLEY

Ransome est né à Londres d'un père nigérian et d'une mère allemande.

94 - For Henning Mankell
Huile sur toile. Signée en bas à droite. 2009.
150 x 150 cm.
13 000 / 15 000 €

95 - Sans titre
Technique mixte sur papier. 2006. Signée en bas à droite.
25 x 40 cm.
600 / 800 €

96 - T-con
Technique mixte sur papier. 2006. Signée en bas à droite.
60 x 87 cm.
800 / 1 000 €

OWUSU ANKOMAH

(Ghana, 1956)

97 - Crossed
Acrylique sur toile.
Signée en bas à droite. 1992.
190 x 140
22 000 / 25 000 €

98 - Mouvement n°20
Acrylique sur toile.
Signée en bas à droite. 2001.
150 x 200 cm.
18 000 / 20 000 €

SOLY CISSÉ
(Sénégal, 1969)Vit et travaille à Dakar.
Dessinateur, peintre et sculpteur de formation.

99 - Encierro
Tryptique. Acrylique et pastel sur toile.
Signée en bas à droite. 2008.
90 x 270 cm.
8 000 / 10 000 €

100 - Théâtre
Sanguine sur papier canson.
Signée en bas à droite. 2009.
39 x 53 cm.
600 / 700 €

101 - Sans titre
Sanguine sur papier canson.
Signée en bas à droite. 2009.
39 x 53 cm.
600 / 700 €

102 - Sans titre
Série le *Monde Perdu*.
Fusain sur papier canson.
Signée en bas à droite. 2004.
45 x 64 cm.
800 / 1 000 €

MOHAMED DIABATE
DIT CEKO NIHCKASSON
(République de la Côte d'Ivoire, 1964) Vit et travaille à Abidjan.

103 - Evocation no 25
Technique mixte sur toile.
Signée en bas à droite. 2006.
205 x 200 cm.
7 000 / 8 000 €

104 - Evocation no 27
Technique mixte sur toile.
Signée en bas à droite. 2005.
208 x 175 cm
6 000 / 8 000 €

OUSMANE MBAYE
(Sénégal, 1975) Vit et travaille à Dakar.

105 - Lampe
Tube en galva, couvercle de fût de pétrole, tôle en zinc et galvanisé.
Tissu fils de soie et de papier. 2009.
148 x 26 x 26 cm.
1 300 / 1 500 €

106 - Lustre soleil
Tube en galva, couvercle de fût de pétrole, tôle en zinc et galvanisé. 2009.
H. 25 cm. Diam. 86 cm.
800 / 1 000 €

107 - Cube rouge
Tube en galva, couvercle de fût de pétrole, tôle en zinc et galvanisé. 2009.
40 x 45 x 40 cm.
500 / 600 €

108 - Cube jaune
Tube en galva, couvercle de fût de pétrole, tôle en zinc et galvanisé. 2009.
40 x 45 x 40 cm.
500 / 600 €

109 - Meuble six portes
Tube en galva, couvercle de fût de pétrole, tôle en zinc et galvanisé.
116 x 78 x 30 cm.
2 200 / 2 500 €

110 - Meuble trois portes
Tube en galva, couvercle de fût de pétrole, tôle en zinc et galvanisé.
2009.
107 x 35 x 35 cm.
1 000 /1 200 €

111 - Meuble dix portes
Tube en galva, couvercle de fût de pétrole, tôle en zinc et galvanisé.
176 x 78 x 30 cm.
3 500 / 4 000 €

JEAN SERVAIS SOMIAN

(Côte d'Ivoire ,1971) Vit et travaille entre la France et la Côte d'Ivoire.
Designer-ébéniste et sculpteur

112 - Souvenir 1 et 2
Bancs. Bois de coco, sable, film transparent et clou de tapissier.
Signé sous la base. 2009.
150 x 45 x 31 cm chaque
1 200 / 1 500 €

113 - Awlaba
Bois de coco. Signé sous la base. 2009.
106 x 49 x 26 cm.
1 500 / 2 000 €

114 - Yoru
Table et miroir.
Bois framiré. Verre et miroir. Signé sous la base. 2009.
120 x 65 x 4 cm pour la table,120 x 65 x 4 cm pour le miroir.
1 500 / 2 000 €

115 - Mama Africa
Commode, elle ouvre par trois tiroirs en façade et
sur le dessus de chaque côté. Bois d'iroko.
Signé sous la base. 2009.
100 x 90 x 41cm.
2 500 / 3 000 €

116 - Pirogue 1
Bois sauvage, aluminium et simili cuir rouge.
Signé sous la base. 2009.
234 x 60 x 57 cm.
5 000 / 6 000 €

117 - Pirogue 1
Bois sauvage, aluminium et simili cuir jaune.
Signé sous la base. 2009.
234 x 60 x 57 cm.
5 000 / 6 000 €

118 - Steph et Dom
Elle ouvre par deux battants latéraux. Bois d'Iroko,simili cuir noir et clous de tapissier.
Signée sous la base. 2009.
170 x 72 x 50 cm.
5 000 / 6 000 €

119 - Colonne de Bandiagara
Bois de coco. Signé sous la base. 2009.
134 x 34 cm. de diamètre.
1 500 / 2 000 €

120 - History
Bois d'acajou. Signé sous la base. 2009.
71 x 33 x 41 cm. de diamètre
1 500 / 2 000 €

121 - Family
Bois de coco. Signé sous la base. 2009.
116 x 45 x 28 cm.
1 500 / 2 000 €

ANGGY HAIF
(Cameroun, 1974)
Autodidacte, ayant hérité du talent de

122 - Ancestral, le Retour aux Sources
Fibres de raphia brut tissés en cerceaux, graines naturelles, frange en cognassier, cache sexe en fibre de coco. 2000.
L 230 cm. (env.)
5 500 / 7 000 €

123 - Salaka
Rondelles de calebasses reliées avec des fils de raphia. 2005.
L 220 cm. (env.)
5 500 / 7 000 €

124 - Yambassa
Tenue deux pièces :
Jupe en écorce d'arbre reliée par des calebasses et des fibres de raphia.
Plastron collier en calebasses et graines de cognassier, chapeau en calebasse.
2005.
L 250 cm. (env.)
5 500 / 7 000 €

125 - Kikoun
Écorce d'arbre (Obom)
Buste en fibre de raphia tressé incrusté de calebasses, perles
naturelles, collier d'inspiration Masaï tissé avec du ronier.
2005.
L. 240 cm. (env.)
5 500 / 7 000 €

SOKARI DOUGLAS CAMP
(Nigeria, 1958) Vit et travaille à Londres

126 - Naked Gelede
Acier soudé et peint. 1995.
270 x 120 x 110 cm.
22 000 / 25 000 €

127 - Accessories worn in the Delta
Acier soudé, peint et bois, chargeur de douilles. 2006.
210 x 70 x 90 cm pour
35 000 / 40 000 €

FREDDY TSIMBA
(République Démocratique du Congo, 1967) Vit et travaille à Kinshasa.

128 - Silhouette effacée 2
Douilles soudés. 2008.
145 x 70 x 30 cm.
6 000 / 8 000 €

129 - Silhouette effacée 3
Cuillères et fourchettes soudés. 2008.
105 x 35 x 50 cm.
4 000 / 5 000 €

130 - Sur l'autre rive de la vie
Installation, Cuillères et couteaux soudés. 2008.
470 x 55 x 35 cm pour la barque
220 x 135 x 100 cm et 215 x 60 x 140 pour les personnages.
35 000 / 45 000 €
128 129

AMADOU CAMARA GUEYE
(Sénégal, 1968) Vit et travaille au Sénégal

131 - Le bal
Technique mixte sur toile. Signée en bas à gauche. 2003.
99 x 84 cm.
2 000 / 3 000 €

FODE CAMARA
(Sénégal, 1958) Vit et travaille au Sénégal.

132 - Immigration
Acrylique sur toile. Signée en bas à droite. 2009.
170 x 250 cm.
8 000 / 10 000 €

133 - Banania
Acrylique sur toile. Signée en bas à droite. 2009.
225 x 225 cm.
5 000 / 6 000 €

SHULA MOSENGO
(République Démocratique du Congo)

134 - Guérison d'un sidéen
Huile sur toile contrecollée sur panneau.
Signée en bas à droite. 1995.
65 x 77 cm à vue.
1 500 / 2 000 €

FRANCIS MAMPUYA
(République Démocratique du Congo, 1967) Vit et travaille
à Kinshasa.
135 - Freedom
Acrylique sur toile. Signée en bas au centre. 2005.
177 x 240 cm.
3 000 / 3 500 €

BODYS ISEK KINGELEZ
(République Démocratique du Congo, 1948) Vit et travaille
à Kinshasa.

136 - Jock's
Contreplaqué, papier, carton, matériaux divers. 2006. Signée sous la base.
45 x 50 x 12 cm.
5 000 / 7 000 €

MOKE
(République Démocratique du Congo, 1950-2001) Vivait et travaillait
à Kinshasa.

137 - Shégés
Acrylique sur toile. Signée en bas à droite. 1999.
138 x 116 cm.
5 000 / 6 000 €

138 - Dance
Acrylique sur toile. Signée en bas à droite. 1998.
85 x 120 cm.
5 000 / 6 000 €

139 - Orchestre de nuit
Acrylique sur toile Midema. Signée en bas à droite.
1977.
93 x 155 cm.
3 500 / 4 000 €

140 - Orchestre des animaux
Acrylique sur toile. Signée en bas à droite. 1994.
193 x 93 cm.
2 500 / 3 000 €

CHERI SAMBA
(République Démocratique du Congo, 1956) Vit et travaille à Kinshasa.
Cheri Samba a très vite le goût du dessin et imite des bandes dessinées

141 - La Sotisse
Acrylique sur toile Midema.
Signée en bas à droite. 1981.
94 x 90 cm.
18 000 / 20 000 €

142 - Guerre du Golfe (17e jour après)
Acrylique sur toile.
Signée en bas à gauche. 1991.
138 x 201 cm.
20 000 / 22 000 €

143 - L'Agression linguistique
Technique mixte sur contreplaqué. 2008. Signée en bas à droite.
93 x 53 cm à vue.
2 500 / 3 000 €

BOTALATALA BOLOFE BWAILENGE EMMANUEL

144 - Terrorisme
Technique mixte. Signée en bas à droite. 2006.
104 x 57 cm à
2 500 / 3 000 €

145 - Francophonie
Technique mixte sur contreplaqué. Signée en bas à droite. 2005.
120 x 120 cm à vue.
3 000 / 4 000 €

146 - La Marche du Monde
Technique mixte sur contreplaqué. Signée en bas à droite. 2009.
57 x 119 cm à vue.
2 500 / 3 000 €

MIKA JEAN PAUL NSIMBA
(République Démocratique du Congo, 1980) Vit et travaille
à Kinshasa.
147 - Réunificateur du monde
Technique mixte sur toile.Signée en bas à droite.2009.
150 x 170 cm.
4 000 / 5 000 €

CHERI CHERIN
(Kinshasa, 1955) Vit et travaille à Kinshasa.

148 - Immigration Clandestine
Acrylique sur toile.Signé en bas à droite.2008.
116 x 280 cm.
5 000 / 6 000 €

149 - Révolution Obama
Acrylique et huile sur toile.
Signée en bas à droite. 2009.
200 x 300 cm.
10 000 / 12 000 €

150 - Regardons dans la même direction pour juguler la crise
Acrylique et huile sur toile.
Signée en bas à droite. 2009.
150 x 250 cm.
8 000 / 10 000 €

PIERRE BODO PAMBU DIT BODO
(République démocratique du Congo, 1953) Vit et travaille à Kinshasa.

151 - Attitude Sape
(Sape : société des Ambianceurs et des personnes élégantes)
Acrylique sur toile.
Signée en bas à droite. 2009.
140 x 400 cm.
10 000 / 12 000 €

152 - Kinshasa 1974
Acrylique sur toile.
Signée en bas à droite. 2009.
150 x 250 cm.
10 000 / 12 000 €

DESIRE KAYAMBA
(République Démocratique du Congo, 1966) Vit et travaille à Kinshasa.

153 - African transport
Huile sur toile.
Signée en bas à droite. 2009.
160 x 200 cm.
2 500 / 3 500 €

ROGER MIMBAYI BOTEMBE
(République Démocratique du Congo, 1959)

154 - Sans titre
Huile sur toile. Signée en bas à droite. 1992.
120 x 120 cm.
3 000 / 4 000 €

LINARES
(Mexique, 1963) Vit et travaille à Mexico

155 - Sans titre
Papier mâché peint. Signée sous une patte. 1989.
75 x 59 x 50 cm.
2 000 / 3 000 €

156 - Sans titre
Papier mâché peint. 1989.
53 x 36 x 56 cm.
2 000 / 3 000 €

157 - Sans titre
Papier mâché peint. Signée sous une patte. 1989.
70 x 57 x 89 cm.
2 000 / 3 000 €

Gaïa Afriques : Art Contemporain
Résultats de la vente N° 25 du lundi 30 novembre 20 09

	650
	650
	650
0	5500

2	4000
4	3000
9	2600
4	550
3	4650
5	4500
2	1500
9	2400
0	5000
2	1400
2	4 500
8	550
1	500
5	550
6	900

8	3200
1	4200
4	3000
5	2000
8	7000
2	6000
3	8500
5	1100
6	600
8	18000
07	400
09	2200
19	1200
20	1500
21	1 400

26	21400
29	3200
36	4200
37	6000
39	4000
40	3000
43	3200
	2800

45	
49	11000
53	2200
55	1800
56	1800
57	2000

RESUME

L'art contemporain africain a fait son entrée dans le système globalisé, d'abord par les manifestations artistiques, ensuite dans les maisons de vente. Depuis les années post-indépendances, une nouvelle vision de l'art contemporain africain a émergé avec l'avènement des discours postcoloniaux. Ces idées inédites ont entraîné une lecture différente de l'esthétique contemporaine africaine avec l'appui de certains commissaires d'exposition. Parallèlement, une vision de l'artiste « authentique » subsiste dans les manifestations et donne de l'artiste africain une image qui peut paraître quelques fois figée.

Les artistes contemporains africains se retrouvent aujourd'hui dans une situation conflictuelle ; ils doivent soit se rapprocher des centres d'impulsion artistiques c'est-à-dire du marché de l'art occidental ou rester sur le continent africain et tenter par des initiatives diverses et variées d'intégrer un marché qui reste encore en occident.Les zones périphériques arrivent cependant peu à peu à se muter en centres d'impulsion mais restent pour le moment modestes.

Avec l'avènement des nouvelles technologies, des opportunités s'offrent aux artistes des périphéries en termes d'usages mais aussi en tant que medium. Leur application pousse à la reflexion, et à une tentative de compréhension des enjeux qui se profilent pour l'art contemporain africain et des perspectives qu'il faudra entrevoir à travers le paradigme des *postcoloniales studies* et à travers l'avènement des technologies de l'information et des communication.

Est-il possible de proposer de nouvelles approches pour promouvoir la diffusion de l'art contemporain africain à travers les dispositifs socio-techniques disponibles mais aussi à travers la gestion de l'information. ?

Dans une première partie, cette thèse tente de montrer la diversité des arts de l'Afrique pour en comprendre la complexité aujourd'hui. Puis en analysant les liens qu'elle a eus avec l'occident, d'en comprendre l'histoire.

Dans une seconde partie la place de l'identité de l'artiste africain mais aussi son positionnement puis les initiatives qui sont menées sur le continent permettront de mieux appréhender les enjeux et perspectives qui dans la troisième partie, permettront d'avoir un point de vue global sur ce qui régit aujourd'hui l'art contemporain africain.

ABSTRACT

The contemporary African art has made its entry into the globalized system, first through artistic exhibitions then in the auction houses. Since the 1960s' a new vision of contemporary African art has emerged with the postcolonial discourse. These ideas have led to a different reading of the contemporary African aesthetic with the support of some curators. Meanwhile, a vision of the "authentic" artist remains in many European and American exhibitions. African artist give an image that can sometimes seem fossilized

The contemporary African artists today find themselves in a situation, which can be source of conflicts. They can get close to the artistic centers pulse which means the Western art market or stay on the African continent and try by different initiatives to include a market which is still outlying areas like western countries

The other areas however gradually mutate into centers pulse but remain modest for the time being. With the advent of new technologies, opportunities exist for artists from the third world in terms of use but also as media. Their application pushes the reflection, and then attempt to understand the challenges that lies ahead for contemporary African art and perspectives that will glimpse through the paradigm of postcolonial studies and through the advent of technologies of information and communication.

Is it possible to suggest new approaches to promote the dissemination of contemporary African art through socio-technical devices available but also through information management?

The first part, this thesis attempts to show the diversity of the arts of Africa to understand it's complexity today. Then by analyzing the relationship it has with the West, to understand it's history.

The second part tries to understand the identity of the African artist but also its positioning and initiatives that are carried out on the continent will better understand the challenges and opportunities.The third part will give a point of view overall which today governs contemporary African art.

Discipline : Sciences de l'information et de la communication.

Mots clés : Information, communication, art contemporain africain, mondialisation, TIC.

Key words : Information, communication, contemporary art, globalizartion, ITC.

Titre : L'art contemporain africain, Enjeux et perspectives face à la globalisation du marché.

Title : Contemporary african art : issues and perspectives in the globalized marker.