

### III

## DYNAMIQUES SOCIALES, RELIGIEUSES ET CULTURELLES



---

## Art africain et monde globalisé

Babacar Mbaye Diop

### **Introduction**

La notion d'art africain, comme celle d'artiste africain, est une notion floue : ses traits caractéristiques varient selon qu'il s'agisse de l'art traditionnel ou de l'art contemporain de l'Afrique. C'est qu'identifier quelque chose comme de l'art ou comme une conduite artistique « suppose une projection de nos propres concepts ». Si l'artiste traditionnel était très enraciné dans sa culture africaine pour réaliser ses œuvres à partir de systèmes de pensée religieux et magiques proprement africains, l'artiste contemporain vit entre le local et le global, entre l'enracinement et l'ouverture. Le premier utilisait le plus souvent des matériaux de la nature pour produire des objets d'art avec les feuilles et les racines des arbres et des plantes, du charbon et de l'huile, du sang et de la pierre, il fabriquait lui-même ses propres couleurs. Le second recourt certes à ces techniques traditionnelles, mais utilise aussi des matériaux et des supports nouveaux le plus souvent importés ou fabriqués selon des procédés industriels occidentaux. On assiste ainsi à un renouvellement des productions artistiques africaines s'ouvrant à la modernité. Qu'on veuille l'entendre ou pas, ses créations, qui sont beaucoup plus au goût des galeries de Londres, Paris, Bruxelles, New York, Berlin, s'adressent davantage au public occidental qu'aux Africains.

L'art africain d'aujourd'hui est un art hybride. Il renvoie en général au postcolonialisme et à la modernité universelle qui sont tous les deux liés à la question de l'identité de l'art et de l'artiste africains. Les artistes africains sont, en effet, dans une nouvelle quête identitaire et réfléchissent sur le phénomène du métissage et de l'hybridité. Parler de l'identité des artistes africains d'aujourd'hui, c'est s'interroger sur leur identité nationale, africaine, géographique, mais aussi sur l'identité d'exil des artistes africains immigrés en Occident. Leur identité est

plurielle, elle est en mouvement et en devenir. Avec l'émigration de masse et les déplacements de population, de nouveaux récits sont en train de s'écrire à propos des arts de l'Afrique noire. Par conséquent, on ne peut plus les réduire à un contexte national, régional ou continental. Il faut aussi imaginer l'Afrique ailleurs que sur le continent. Elle n'est plus une idée exclusivement continentale – ce qu'elle n'a jamais été du reste. Ce qui est en cause aujourd'hui, c'est l'intensification des opérations de métissage et des transactions.

Quelle est la représentation de l'art africain des pays postcoloniaux au sein du marché international de l'art ? Comment penser l'Africain dans sa modernité artistique ? Comment comprendre l'artiste et l'art africain d'aujourd'hui dans le nouvel ordre mondial, dans ce contact et cette rencontre des cultures ?

Les évolutions modernes brouillent et révisent continuellement toute visée de définition. De ce brouillage participent d'une part, les trajectoires des artistes qui, eux-mêmes, refusent de se laisser enfermer dans des définitions et ne se reconnaissent d'autre identité que celle, imprévisible, de leur manière de négocier avec la réalité d'un monde un et fait de brassages ; cela étant accentué par les migrations, délocalisations, et le fait que l'Afrique et les Africains ne sont plus seulement en Afrique. De ce brouillage participe, d'autre part, le marché avec ses exigences : s'il est encore inexistant ou balbutiant en Afrique même, il est en développement sur le plan international pour ce qui concerne les œuvres africaines.

Cette tension est au cœur de mon propos. Il s'agira de rendre compte de manière précise de cette écologie et de ses multiples variations et territoires, une des caractéristiques de la mondialisation/globalisation.

Ce travail manifeste non seulement la nature de la recherche académique que je mène, mais aussi mon expérience à la tête de la Biennale de Dakar – j'ai coordonné et dirigé moi-même la onzième édition de la Biennale de Dakar du 8 mai au 9 juin 2014. Ce sera l'occasion ici de revisiter les différentes éditions de la Biennale pour retracer une évolution vers une situation où l'exigence est de sortir d'une « africanité » qui pouvait être nécessaire au début, mais qui demande aujourd'hui à être dépassée. Cette partie du travail consacrée à la Biennale de Dakar sera la plus longue, car elle permet de lire les évolutions importantes qui ont eu lieu dans le domaine de l'art africain et en Afrique.

Les questions de l'identité de l'art africain et de l'artiste africain sont aujourd'hui à l'épreuve concrète des questions de sélection et d'organisation des biennales (celle de Dakar tout particulièrement) et des questions de valeur sur le marché international de l'art. Il s'agira de réfléchir sur la nécessité de penser ensemble les notions que sont « la modernité », l'identité en mouvement et les évolutions du marché de l'art.

Ce papier a pour objectif de définir l'artiste et l'art africains dans « une situation mondialisée » où toutes les cultures deviennent de plus en plus globalisées, dans « une situation de mixage<sup>1</sup> » qui nous montre que définir l'art africain n'est pas

facile, et enfin dans « une situation de marché » où les pays occidentaux comme les États-Unis, l'Allemagne, la Grande-Bretagne, la France, l'Italie et la Suisse jouent un rôle central dans l'exposition des artistes contemporains et sont, par conséquent, les lieux par excellence du marché de l'art.

### **Art africain : du colonialisme au postcolonialisme**

Le régime colonial et postcolonial a affecté, de manière profonde, la plupart des artistes africains contemporains. L'art postcolonial désignerait des créations dont l'émergence varierait en fonction de l'accession à l'indépendance des pays concernés. Les arts, précolonial, colonial et postcolonial participent de la fabrication de l'art africain contemporain. Le réseau – l'atelier, l'apprentissage et l'expérience – dans lequel s'insère la création artistique est semblable à celui mis en place avant le colonialisme, auquel s'est ajouté le modèle colonial d'enseignement de l'art, qui accorde de nouveau une grande considération aux pratiques précoloniales.

Les expériences artistiques en Afrique relèvent de deux catégories bien distinctes : celle de la formation académique ou universitaire, selon le modèle occidental des écoles des Beaux-arts, et celle de la formation privée dispensée par des artistes européens qui s'efforcent d'intervenir le moins possible dans la création artistique. Dans les deux cas, l'occidentalité de ces expériences persiste dans *la formule* (école des Beaux-arts, Académie), *les techniques et les outils* (peinture sur chevalet, peinture à l'huile, à la gouache, pinceaux, etc.), *les matières et les matériaux* (toiles, papier, couleurs, tissus, etc.) Même après les indépendances, les créations artistiques africaines n'ont pas perdu ce caractère occidental : « aujourd'hui encore, tout ou presque, vient de l'Occident : les outils, les matières d'œuvres, les matériaux, les accessoires ; c'est-à-dire la toile et le papier, les pinceaux et les brosses, les crayons et les couleurs<sup>2</sup>. »

Parler donc de la création plastique africaine d'aujourd'hui, c'est, comme le dit très justement Simon Injami dans le catalogue de l'exposition *Africa Remix*, « exposer des artistes aux formations et aux univers très différents. Sculpteurs, vidéastes, designers ou plasticiens, certains sont autodidactes, d'autres ont suivi une formation artistique, parfois en Occident, et tous ne vivent pas forcément sur le sol africain ». Leurs productions artistiques sont généralement achetées par des Occidentaux, même si de nos jours, de plus en plus de nationaux africains tels que les collectionneurs et les institutions commencent à acquérir des œuvres d'art. Mais l'essentiel est occupé par des Occidentaux résidents ou de passage en Afrique. C'est que l'art africain d'aujourd'hui concerne encore très peu les sociétés africaines parce qu'il est destiné à la contemplation et au plaisir esthétique et sans fonction utilitaire, alors que l'art africain ancien était destiné prioritairement aux cérémonies culturelles. C'est pourquoi, en introduisant ces pratiques artistiques un peu partout en Afrique, les Occidentaux inauguraient une nouvelle tradition plastique, inconnue jusque-là en Afrique.

C'est en partie cette mise en perspective qui est présente dans le terme « postcolonialisme » qui désigne la continuité avec la période coloniale et les réinventions par transactions et sédimentations de ressources précoloniales et contemporaines. Jean-François Bayart dans *Les études postcoloniales. Un carnaval académique* montre que les tenants du postcolonialisme voient « dans la « situation coloniale » et dans sa reproduction l'origine et la cause des rapports sociaux contemporains, qu'ils soient de classe, de genre ou d'appartenance communautaire, tant dans les anciennes colonies que dans les anciennes métropoles<sup>3</sup> ». Mais pour Bayart, les identités n'existent pas. Il n'y a pas d'identité nationale, mais des processus d'identification qui définissent la géométrie variable de l'appartenance nationale et citoyenne.

Les auteurs de *La fracture coloniale*, Nicolas Bancel, Pascal Blanchard et Sandrine Lemaire, « montrent aussi que la situation contemporaine n'est pas une reproduction à l'identique du « temps des colonies » : elle est faite de métissages et de croisements entre des pratiques issues des colonies et des enjeux contemporains ». On ne peut postuler de telles continuités linéaires, et on ne peut pas non plus apprécier des situations contemporaines comme des reproductions de la situation coloniale. Il n'y a pas de rupture catégorique entre périodes coloniale et postcoloniale. Le terme « postcolonial » signifie à la fois *après* les colonisations et *au-delà* de celles-ci.

Edward Saïd, dans la préface de *L'Orientalisme*, suite au choc des civilisations de Huntington, affirme :

Loin d'un choc des civilisations préfabriqué, nous devons nous concentrer sur le lent travail en commun de cultures qui se chevauchent, empruntent les unes aux autres et cohabitent de manière bien plus profonde que ne le laissent penser des modes de compréhension réducteurs et inauthentiques<sup>4</sup>.

Plus loin dans l'ouvrage, il ajoute :

Les cultures sont hybrides et hétérogènes, et [...] comme je l'ai exposé dans *Culture et impérialisme*, les cultures et les civilisations sont si reliées entre elles et si interdépendantes qu'elles défient toute description unitaire ou simplement délimitée de leur individualité<sup>5</sup>.

Le postcolonialisme correspond à une période où l'Occident avait encore du mal à concilier les rapports entre « *universalité en devenir et maintien des singularités* ». Mais l'avènement du fameux « *village planétaire* » et l'usage de l'Internet ont totalement bouleversé ce rapport.

Les artistes africains, pour être reconnus sur le plan international, ont accepté de nouvelles règles de création. Et très souvent, ils ne se reconnaissent pas dans les critères de choix des experts et des commissaires d'exposition. Lorsque l'artiste Hassan Musa (soudanais) reçoit une invitation de Jean Hubert Martin, commissaire de la 5e biennale de Lyon, il accepte d'exposer, mais en faisant part

de son ressenti dans une lettre ouverte aux organisateurs. Pour lui, l'art africain contemporain est « un art pensé en Europe par les Européens pour les Africains ». Cet art n'aurait donc de valeur qu'aux yeux de l'Europe et ne trouverait pas de définition semblable en Afrique :

Moi, artiste né en Afrique (ça, c'est une catégorie !), je pense que ce qu'on appelle l'art africain contemporain n'est qu'une évolution possible de la tradition européenne, et que si, à notre époque, on favorise la production artistique des Africains au lieu de celle des Esquimaux ou celle des Amérindiens, cela ne tient pas à la qualité artistique de cette production africaine, mais plutôt aux circonstances de l'évolution de la pensée esthétique européenne. Le jour viendra où l'esthétique européenne tournera le dos à l'art africain pour d'autres catégories plus aptes à porter ses attentes<sup>6</sup>.

Il ajoute :

Je ne dirais pas que j'ai deux cultures, je n'en ai qu'une ! Elle est complexe car c'est la même que tout le monde partage : il s'agit de la culture de marché, celle d'une société de consommation qui a construit ses repères dans la logique du marché capitaliste international, avec quelques éléments de la tradition méditerranéenne, chrétienne, etc., ce qu'on appelle l'Occident. Le cliché habituel, c'est dire que j'ai d'un côté une culture arabomusulmane, orientale ou africaine, et de l'autre, une culture occidentale. Je pense que c'est une aberration de penser les cultures comme ça car il n'y a qu'une seule culture qui a dominé et vampirisé toutes les autres<sup>7</sup>.

Musa Hassan dit la mondialisation dans ses œuvres ; il ne pense pas faire de l'art africain, mais de l'art tout court. L'art africain est entré dans une nouvelle ère, après les périodes de revendications des racines puis de dénégation. Entre le repli sur soi et l'héritage colonial, les artistes africains déconstruisent les exotismes et les critères artistiques. Avec l'émergence de nouveaux pôles de définition de l'art tels que la Biennale de Dakar, ils opèrent un renversement des valeurs.

### **La Biennale de l'art de Dakar : attracteur culturel et vitrine des artistes africains**

Nous assistons, depuis le début des années quatre-vingt-dix, à une multiplication des biennales sur un rythme effréné. Parmi les plus connues, on peut citer : Venise la doyenne (1895), São Paulo (1951), Kassel (1955), Sydney (1973), La Havane (1984), Istanbul (1987), Lyon (1991), Dakar (1992), Gwangju (1995), Shanghai (1996). Le monde de l'art vit au rythme des biennales d'art contemporain. Son esprit, ou son « gaz » pour parler comme Yves Michaud dans *L'art à l'état gazeux* (2003), se propage à une vitesse telle qu'il y en a plus de 200 dans le monde.

Cette extension des biennales d'art contemporain, envisagée comme une mondialisation du phénomène, contribue naturellement à accroître la visibilité de l'art et des artistes contemporains. Cette multiplication des biennales répond

peut-être aussi – et en partie – à une demande non formulée du public désireux d'accéder à l'art de son époque<sup>8</sup>.

Le travail de l'artiste est reconnu grâce à sa mise en circulation. En effet, c'est cette circulation qui donne plus de visibilité à sa création.

La Biennale de Dakar est placée sous l'égide du ministère chargé de la Culture de la République du Sénégal. La première édition est organisée en 1990. Elle est d'abord établie comme « Biennale de Dakar des Arts et des Lettres », dans le but d'alterner tous les deux ans une édition consacrée à la littérature et une édition consacrée aux arts visuels.

Depuis la seconde édition de 1992, avec une interruption en 1994, la Biennale, encore appelée Dak'Art, rassemble une sélection des « meilleurs » artistes africains. C'est à partir de 1996 qu'elle fut définitivement consacrée à la création africaine contemporaine. L'événement réunit autour de diverses manifestations des artistes africains et de la diaspora, ainsi que des professionnels de l'art contemporain du monde entier. Il a pour rôle de révéler au grand public la richesse de la création artistique africaine, la valoriser et la promouvoir.

L'édition de 1992 était internationale et ouverte à des participants provenant de tous les continents. Le Salon international intitulé *Arts et regards croisés sur l'Afrique* a eu lieu dans le nouveau pavillon du Musée d'art de l'IFAN et présente 109 artistes de 37 pays et 4 continents.

La Biennale de Dakar de 1996 est la première et la seule biennale au monde consacrée à l'art africain contemporain. Cette édition offre des expositions d'art, de créativité et de design textile, d'artisanat, ainsi que des discussions sur le marché de l'art, des projections de films, des stands de publications, des ateliers d'art pour les élèves des écoles du Sénégal, des concerts et des spectacles de théâtre.

La photographie apparaît pour la première fois lors de la biennale de 1998 ; des installations sont présentées et des artistes de la diaspora africaine participent eux aussi à l'événement (dans des Expositions individuelles). Pour la première fois, on organise le MAPA (une exposition de vente d'art africain contemporain qui montre aussitôt de nombreuses faiblesses) et des débats sur le thème *Le management de l'art africain contemporain*.

Celle de 2000 est consacrée aux *Tendances, styles et créativité dans l'art africain à l'orée du IIIe millénaire*. C'est à partir de cette édition que les organisateurs ont décidé d'allonger la durée de l'événement qui passe désormais d'une semaine depuis sa création à un mois ; et ceci a permis d'accroître le nombre de visiteurs dans les expositions. Il y a davantage d'expositions officielles et les initiatives privées sont de plus en plus nombreuses.

En 2002, la biennale présente le Salon du Design et deux nouvelles expositions : l'Exposition rétrospective de Dak'Art et l'hommage à l'artiste Gora Mbengue, l'un des artistes sous-verre les plus célèbres du Sénégal. Le catalogue présente pour la première fois une série de contributions : des essais critiques sur l'histoire de



la biennale et sur l'art africain contemporain : Ousmane Sow Huchard, Yacouba Konaté, Jean Loup Pivin, Sylvain Sankale et Daniel Sotiaux. Les *Rencontres et échanges* sont particulièrement riches et accompagnés par une série de forums.

La Biennale de 2004 présente trente-trois artistes et cinq designers sélectionnés venus de 16 pays d'Afrique et de la diaspora. On organise des rencontres et des questionnements autour des arts numériques, de l'esthétique urbaine, des lieux de culture qui émergent en Afrique. Les grands moments de cette édition sont : l'Exposition internationale, le Salon du design, les Expositions individuelles, les Rencontres et échanges, Dak'Art\_Lab, le Forum sur le design, le Dak'Art OFF, manifestations qui accueillent des initiatives privées organisées en groupe ou individuellement.

Celle de 2006 était très ambitieuse : 87 artistes de 27 pays, 7 artistes de la diaspora issus de 3 pays et 15 designers de 7 pays, 4 lieux pour les expositions IN. La sélection pour l'Exposition internationale, le Salon du design et l'exposition Diaspora est effectuée par le directeur artistique Yacouba Konaté et 7 commissaires associés. Le thème choisi était « Afrique : entendus, sous-entendus et malentendus ».

Dak'Art 2006 a présenté de nombreux événements : l'Exposition internationale (87 artistes de 27 pays), le Salon du design (15 artistes de 7 pays), l'exposition Diaspora (7 artistes de 4 pays), les Rencontres pendant la 1<sup>re</sup> semaine, le Dak'Art\_Lab et les Arts numériques africains en collaboration avec l'UNESCO Digit'Arts, les expositions Dak'Art Off dans toute la ville et dans les régions.

La huitième édition, en 2008, comporte 35 artistes et 11 designers sélectionnés par le comité de sélection ainsi que 2 expositions d'artistes invités. Par rapport à la grosse Biennale de Dakar de 2006, le nombre des artistes et l'épaisseur du catalogue se réduisent de moitié.

En 2010, *Dak'Art* regarde en avant et en arrière avec le titre *Dak'Art 1990-2010 : Rétrospectives-Perspectives*. Il y a eu trois expositions principales : l'une avec les œuvres d'artistes qui n'ont jamais participé à la biennale (sélection de 26 artistes sur plus de 300 candidatures), de nouvelles œuvres des neuf artistes qui ont gagné le premier prix Léopold Sédar Senghor dans les éditions de 1992 à 2008 et l'exposition d'artistes invités haïtiens à la Galerie nationale : Mario Benjamin, Maksaens Denis, Céleur Jean Herard, Barbara Prezeau.

Pendant l'édition de 2010, le off s'est déplacé en banlieue à Pikine, Guédiawaye, Camberène, Parcelles Assainies ; mais aussi dans les villes de Mbao, Rusfisque, Thiès, Saly, Mbour, Ziguinchor, Kafountine, Saint-Louis, Dagana.

L'édition de 2012 regroupe 42 artistes de 21 pays africains et de l'Île de la Réunion, retenus pour l'exposition internationale de Dak'Art 2012 (sur 329 dossiers de candidatures). Les commissaires sont Christine Eyene, Nadira Laggoune, Riason Naidoo. Il y a 143 expositions dans le Off à Dakar et en région et Saint-Louis est à l'honneur avec 41 expositions à l'occasion du festival « fleuve en couleur ».

La onzième édition de la Biennale de Dakar, qui a eu lieu du 9 mai au 8 juin 2014, est jusque-là la plus ambitieuse. Elle a regroupé au total 122 artistes venant d'Afrique et des autres continents. Il y a eu plusieurs événements et expositions : l'exposition internationale regroupant artistes africains et issus de la diaspora, les expositions d'artistes invités venant du monde entier, les expositions hommages, le salon de la sculpture africaine et Dak'Art au Campus, projet alliant art et environnement dans le cadre d'une collaboration entre artistes et étudiants. Le Off a reçu plus de 270 expositions d'artistes de divers horizons à Dakar et à Saint-Louis.

L'influence du local et du global dans le monde de l'art se concrétise de plus en plus dans les biennales d'art. C'est cette caractéristique qui a été au cœur de la proposition du collège des trois commissaires de la 11e édition de la Biennale de Dakar. Ils ont construit l'exposition officielle sur le thème « produire le commun ». Dans une démarche active et engagée, ils ont défendu l'idée « qu'être en commun est le seul horizon de l'humanité ». L'art rapproche les peuples en ce sens qu'il est un lieu de dialogue culturel. Ils expliquent cette multitude des biennales, non pas comme étant l'expression de la globalisation, ou « une répétition d'expositions d'art contemporain dans une course à la nouveauté », mais plutôt « comme une tentative d'une « mondialité », ou pour dire la même chose, « un désir commun de produire dans chaque lieu le « Tout monde » » tel que l'entend Édouard Glissant, c'est-à-dire « notre univers tel qu'il change et perdure en échangeant et, en même temps, la « vision » que nous en avons<sup>9</sup> ». S'approprier ce que les artistes africains se partagent entre eux en prenant en compte ce qui les affecte tous en même temps, voilà leur cadre de réflexion. L'exposition est montée « dans des espaces de « communauté d'œuvres » sans séparations entre les travaux des artistes » afin de constituer une « addition des différences » (Élise Atangana) ou une « multiplicité reliée » (Abdelkader Damani).

C'est l'exposition « Anonymous », création d'une œuvre commune, qui symbolise le plus cette notion de « produire le commun ». Chaque artiste a proposé un projet de son choix et l'ensemble est signé collectivement : une identité artistique partagée par tous. Ce « produire en commun » est un produire ensemble. C'est un devenir commun.

Tous les deux ans, Dakar devient le centre névralgique de l'art africain contemporain. La ville accède pour 30 jours au statut de capitale africaine de l'art. Espace de convergence, par-delà les frontières nationales, la Biennale de Dakar « est un lieu de développement et de rayonnement pour la création<sup>10</sup> ».

La Biennale de Dakar, à l'instar de toutes les autres biennales du monde, avec son rôle principal de promotion de l'art africain, est aujourd'hui un passage obligé pour tout artiste africain qui veut se faire connaître sur le continent. La participation à la biennale de Dakar constitue une forme de consécration pour tout artiste africain. Dak'Art est devenue aujourd'hui la carte africaine de l'art. Pendant un mois, l'événement transforme la ville de Dakar en une carte artistique

africaine. Il réunit autour de diverses manifestations des artistes africains et de la diaspora, ainsi que des professionnels de l'art contemporain du monde entier. Les initiatives privées sont de plus en plus nombreuses et vont mettre en place Dak'Art off : des expositions individuelles ou collectives sont organisées par des galeristes ou des artistes.

La Biennale de Dakar joue un rôle important dans la promotion de la création artistique africaine contemporaine. Nous le savons, les artistes africains sont peu présents sur le marché international de l'art. Leurs créations restent dominées par l'Occident qui fixe les règles du marché de l'art.

La Biennale donne la possibilité aux artistes peu connus sur le plan international – et c'est là son rôle principal – de promouvoir leurs œuvres sur le continent. C'est un espace de légitimation de la création plastique africaine en ce sens qu'elle est un lieu de rencontres et de questionnements théoriques autour des arts et de l'esthétique africains. Elle permet donc aux Africains d'élaborer leurs propres discours sur leurs arts, d'apprécier l'état de la création artistique négro-africaine, de mettre en place des moyens qui permettront aux artistes de produire des œuvres de qualité et de réunir les conditions nécessaires pour promouvoir leurs créations. Des tables rondes, des conférences et des ateliers sont organisés et permettent aux professionnels de l'art d'analyser les moyens et les conditions de vulgarisation de leurs œuvres. Ces journées de réflexion, de débats, de rencontres et d'échanges occupent une place importante dans la biennale.

De 1996 à 2012, les organisateurs ont inconsciemment ghettoisé les artistes africains au moment où les artistes s'ouvrent au monde entier. Une Biennale qui se veut internationale doit être ouverte à tous les artistes. Les artistes locaux pourraient ainsi avoir d'autres échanges. Avec la mondialisation des échanges culturels, les voyages, les artistes se créent une identité plurielle à partir de leurs différentes rencontres. À mon sens, la Biennale de Dakar pourrait bien être ouverte aux artistes du monde entier, tout en privilégiant bien sûr les artistes africains : ce sera une rencontre beaucoup plus intéressante pour le brassage des cultures. L'artiste Ndary Lô le dit à juste titre en parlant de la Biennale : « nous avons eu dix ans pour nous [Africains]. Maintenant il faut qu'elle devienne internationale ».

L'origine ou la nationalité d'un artiste est secondaire par rapport à ce qu'il peut apporter au patrimoine culturel universel. Une sélection d'artistes européens ou asiatiques serait un facteur de progrès, en ce sens qu'elle participe à la rencontre des peuples qui doivent former un seul village planétaire uni et indivisible pour échapper à la destruction. L'art est sans frontière.

### **Art africain contemporain et modernité universelle**

C'est à partir de la fin des années 1980 que l'art africain contemporain trouve le chemin des expositions et des galeries du monde occidental. Du 18 mai au

29 août 1989, a eu lieu l'exposition « Les magiciens de la terre » au Musée national d'art moderne, au Centre Georges Pompidou et à la Grande halle de la Villette à Paris. Une cinquantaine d'artistes africains y étaient invités, parmi lesquels : Sunday Jack Akpan (Nigéria), Dossou Amidou (Bénin), Frédéric Bruly Bouabre (Côte d'Ivoire), Séni Awa Camara (Sénégal), Mike Chukwukelu (Nigéria), Chéri Samba (République démocratique du Congo), Henry Munyaradzi (Zimbabwe), Twin Seven Seven (Nigéria).

En 1991, l'exposition *Africa Explores* tient en même temps au New Museum of Modern Art et au Center for African Art à New York. L'exposition *Africa Remix* (2005) qui a d'abord eu lieu à Düsseldorf et Londres, puis à Paris au Centre Pompidou, a achevé son itinéraire à Tokyo. En 2000, l'exposition *Partage d'exotismes* a lieu à Lyon.

La Biennale de Venise consacra en 2007 un nouveau pavillon à l'art contemporain d'Afrique. En 2002, la onzième édition de la Documenta de Cassel a été confiée au Nigérian Okwui Enwezor, qui était aussi le Commissaire général de la Triennale d'art contemporain de 2012 au Palais de Tokyo et dans plusieurs autres lieux à Paris et en région parisienne. Il a une position postcolonialiste à propos des arts africains. Parmi les autres commissaires postcolonialistes, on peut citer Salah Hassan et Olu Oguibe.

La 56e édition de la Biennale d'art contemporain de Venise qui s'est déroulée du 9 mai au 22 novembre 2015 était confiée à Okwui Enwezor. L'Afrique était bien là. Sur les 136 artistes invités, 16 sont d'origine africaine. Ils s'appellent Barthélémy Toguo (Cameroun), Massinissa Selmani (Algérie), Sammy Baloji (République démocratique du Congo), Adel Abdessamed (Algérie), John Akomfrah (Ghana), Karo Akpokiere (Nigéria), les Sud-Africains Marlene Dumas et Joachim Schönfeldt, les Sénégalais Cheikh Ndiaye et Fatou Kandé Senghor, Emeka Ogboh (Nigéria). Leurs créations se jouent des tensions identitaires à l'échelle internationale.

C'est que l'art africain s'est inscrit dans un récit postmoderne depuis l'avènement du « village planétaire ». Les artistes veulent s'adapter à la modernité occidentale et inventent en même temps leur propre modernité africaine. L'art africain d'aujourd'hui est lié à cet espace sans frontière qu'on appelle « la modernité universelle ». Cette dernière est occidentale et les artistes africains sont consommateurs de modernité.

L'artiste contemporain est le fruit de rencontres : il vit dans un mouvement global qui ne saurait se limiter à ses origines ou à son territoire. Son art renvoie à une altérité plurielle où l'ailleurs et l'ici se côtoient. Il vit dans un « métissage culturel », ou dans un brassage ou un « branchement<sup>11</sup> » des cultures. Senghor écrit à ce propos, dans *Liberté I*, que « notre milieu n'est plus ouest-africain, il est aussi [...] international<sup>12</sup> ». Notre monde d'aujourd'hui se dirige vers l'extérieur ; il n'est plus structuré en termes de relations de centre/périphérie. C'est un ensemble

de lieux et d'espaces à la fois différents et liés les uns aux autres. Les artistes les plus passionnants, pense-t-il, sont ceux qui vivent conjointement dans le centre et à la périphérie.

Ce que j'appelle « modernisme » dans l'art africain est un phénomène né après la Seconde Guerre mondiale, au milieu du XXe siècle. Cette période est, en effet, dominée en Afrique par des transformations sociales, culturelles et artistiques liées aux processus coloniaux et aux luttes pour la décolonisation. Les indépendances ont coïncidé, presque partout en Afrique, avec la naissance d'un art nouveau, un art de revendication et de revalorisation d'une culture proprement africaine qui constitue un moment important pour la modernité en Afrique – c'est le cas de l'esthétique de la négritude et d'autres courants panafricanistes qui avaient pour la plupart une orientation internationaliste.

Un artiste comme Romuald Hazoumè du Bénin, ne peut affirmer une identité artistique indépendante des cultures des autres continents. Il s'est fait connaître à travers le monde avec ses masques sculptés dans des bidons d'essence. Il ne les fabrique ni en bois ni en cuir ou en tissu comme les sculpteurs de l'art africain traditionnel, mais à partir de matériaux de récupération. Ses œuvres sont présentées au Grand Palais à Paris dans la rétrospective Picasso mania du 7 octobre 2015 au 29 février 2016. Elles figurent parmi celles d'artistes internationaux inspirés par Picasso, qui, lui-même, a été très influencé par le rythme des formes de la sculpture africaine.

Parlant de cet artiste, Roger Somé écrit :

Hazoumé est le symbole en exemple de chacun de ces événements et pratiques. Ses œuvres sont, en conséquence, la pièce d'identité de rencontres multiples dont celle de l'Afrique avec l'Occident. Alors ses œuvres ne sont véritablement ni africaines ni occidentales, mais l'un et l'autre à la fois sans dissociation possible<sup>13</sup>.

L'auteur affirme ici l'idée qu'on ne peut déterminer l'identité spécifique du travail d'un artiste comme Hazoumé quand on sait que son travail n'est pas seulement africain ni exclusivement occidental, mais africain et occidental à la fois.

Ndary Lô, plasticien sénégalais, est une autre figure marquante du modernisme africain. Le fer est son matériau de base. Il ramasse des objets, les recycle dans un ensemble pour leur donner une « nouvelle vie ». Pour lui, ces objets récupérés racontent des choses. Il donne un autre pouvoir, une autre utilité à un matériau qui a déjà servi. Outre le fer, qui est sa matière de prédilection, il utilise divers matériaux de récupération : os, bois, tissus, fer, filets, plastique, pour les métamorphoser en figures surprenantes, comme dans les *Échographies*.

Créée en 1999, *Échographies* est une série de trois de sculptures sur la femme enceinte. Un jour, un de ses amis lui avait montré les échographies de sa femme enceinte. Il s'est aussitôt émerveillé de la nature et s'est posé beaucoup de questions sur les mystères de la naissance : ovulation, fécondation, implantation de l'œuf,

le cordon ombilical, les battements du cœur, le développement du cerveau, le fœtus, etc. Cela l'a inspiré et il a commencé cette série de femmes enceintes et un ventre dans lequel sont entassées des petites têtes de poupées-fœtus. Puisqu'elle ne connaît pas encore le visage de son futur enfant, la femme enceinte donne à ce dernier plusieurs visages, des plus aimables aux plus fantasmagoriques. C'est seulement à la naissance qu'elle découvre le vrai visage de son enfant et passe ainsi du fantasme à la réalité. Parmi ses multiples têtes dans l'imaginaire de la femme, une seule parvient à l'être. Ndary Lô a développé une philosophie unique basée sur les principes de l'hybridité et des continuités culturelles. Il est évident que son art a évolué au sein des préoccupations qu'il partage avec les autres artistes qu'il a rencontrés un peu partout dans le monde.

Ces deux artistes, pris à titre d'exemple parmi tant d'autres, ont contribué d'une manière très significative au mouvement moderniste dans les arts visuels africains. Leur travail peut être situé dans le local et le global en ce que leurs créations offrent de nombreuses possibilités pour interroger le modernisme africain dans le contexte du modernisme universel. Une pensée créatrice et intellectuelle remarquable, un vocabulaire plastique innovant, un style spectaculaire leur ont permis de former le modernisme africain dans les arts visuels d'une manière puissante. Ils ont développé un art moderne et pertinent pour leur propre société et le monde en général. Leurs préoccupations esthétiques ne sont pas isolées des courants du modernisme mondial. Ils développent tous les deux un art à la fois autochtone, mondial et moderne.

### **La place de l'art africain contemporain dans le marché international de l'art**

Il est encore prématuré de parler d'un marché de l'art contemporain africain à l'intérieur du continent. La Biennale de Dakar draine beaucoup de monde venant de tous les horizons, mais n'a pas encore débouché sur une vraie économie de l'art africain. Il y a certes des artistes bien encadrés, qui arrivent à franchir les frontières et vivre de leur art. Mais le marché de l'art africain contemporain est inexistant en Afrique si l'on se réfère à l'acception économique du terme : un système d'échanges où se rencontrent l'offre et la demande.

On parle de marché de l'art parce qu'il y a un marché sur lequel s'échangent des œuvres d'art. Ce marché n'existe presque pas en Afrique ou s'il existe il est encore très timide. Et même à l'intérieur du continent, les expatriés occidentaux achètent plus que les Africains. Jusqu'à la fin des années quatre-vingt-dix, l'art contemporain africain trouvait peu d'amateurs au niveau international. Aujourd'hui, l'art africain contemporain se vend de plus en plus. Depuis ces cinq dernières années, de nombreuses ventes aux enchères lui sont consacrées. Mais malgré les records enregistrés pour certains artistes, il faut souligner que la réussite de ces ventes est partielle. Parmi les maisons qui présentent des ventes autour

de l'art contemporain africain, il y a : 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...

Selon le rapport de Jean-Philippe Aka de 2014 sur le marché de l'art africain contemporain, parmi le Top 100 des artistes africains les plus cotés, les dix premiers sont par ordre : El Anatsui (Ghana), Julie Mehretu (Éthiopie), William Kentridge (Afrique du Sud), Irma Stern (Afrique du Sud), Yinka Shonibare (Nigeria), Marlene Dumas (Afrique du Sud), Wangechi Mutu (Kenya), David Goldblatt (Afrique du Sud), Roger Ballen (Afrique du Sud), Cheri Samba (RDC).

Dans ce classement, seule figure un artiste francophone, Chéri Samba et il est 10e. Son œuvre *J'aime la couleur* (une série particulièrement appréciée), a été vendue en salle chez Phillips de Pury pour 80 000 \$. Chez Gaïa, son œuvre *Dans la tempête du désert, la prudence s'impose partout*, a été vendue pour 26 000 €.

L'œuvre de l'artiste sud-africaine Marlène Dumas, *The visitor*, a été vendue en 2008 à 2 820 000 € à Sotheby's, Londres. En 2010, son compatriote l'artiste William Kentridge, vend son œuvre *Drawing for the Film Stereoscope* à 209 400 € chez Stephan Wertz & Co, en Afrique du Sud et *Bicycle Kick* à 45 000 \$ chez Phillips de Pury. L'œuvre de l'artiste kényane Wangechi Mutu, *Untitled* (2005) est vendue à 68 000 € à Londres.

Sur les 100 noms, on voit une nette domination de l'Afrique du Sud (40 %), suivie par le Nigeria (12 %). Il y a donc plus d'artistes anglophones que francophones dans le marché international de l'art africain. Parce que ce sont des artistes qui bougent beaucoup et qui s'imprègnent réellement de ce qui se fait comme art dans le monde. Ils savent ce qui se vend dans le marché de l'art et ils s'y adaptent. Leurs créations sont liées aux évolutions du marché alors que les artistes francophones sont encore trop restés dans le local. Ils ont de la créativité aussi bien que les anglophones, mais cela ne suffit pas pour figurer parmi les artistes les mieux cotés sur le continent. Il faut d'abord savoir ce qui marche au niveau international. Et pour cela, il faut beaucoup de curiosité aux artistes francophones, il faut qu'ils voyagent et fassent des rencontres et échanges avec leurs homologues du monde entier. Et surtout, il faut qu'ils soient bien encadrés par des agents et affiliés à de grandes galeries du monde qui peuvent proposer leurs œuvres à des ventes aux enchères ou à des foires d'art contemporain.

Dans les pays anglophones, on assiste à un renouvellement des productions artistiques s'ouvrant à la globalisation. Maintenant, le danger, c'est que leurs créations sont beaucoup plus au goût des galeries de Londres, Paris, Bruxelles, New York, Berlin ; donc au public occidental qu'aux Africains.

Dans un pays francophone comme le Sénégal, un pays pourtant très connu dans le milieu de l'art contemporain, seuls trois artistes figurent dans ce rapport, Ousmane Sow (36e) et Soly Cisse (51e) et Seyni Awa Camara (77e). Cette



dernière est d'ailleurs prise pour une Ivoirienne dans le rapport alors qu'elle est bien Sénégalaise. Une erreur que Jean Philippe Aka devrait rectifier.

En 2009, l'œuvre d'Ousmane Sow *Couple de lutteurs aux bâtons* est acquise chez Christie's pour 73 000 €, et *Guerrier debout*, œuvre créée en 1989 faisant partie de la série des Massaï, emportée pour 121 000 €. L'ensemble de ses sept sculptures monumentales intitulé *Zoulous* est adjugé à 528 695 € à François Pinault.

Soly Cissé a marqué de son empreinte « Africa Remix » au Centre Pompidou à Paris. De multiples rencontres l'ont mené à la Biennale de São Paulo en 1999 et de La Havane en 2000. Il a obtenu à Ottawa le prix spécial pour les arts plastiques et le prix de la francophonie. Il est affilié à la Galerie M.I.A Gallery (North America) et expose aussi à la galerie Tornabuoni Art de Paris.

Seyni Awa Camara, sculptrice et potière vivant en Casamance, fut découverte au niveau international en 1989 lors de l'exposition collective *Les Magiciens de la Terre* au centre Georges Pompidou à Paris. Depuis lors, ses œuvres sont exposées partout et en 2001 c'est la consécration avec une exposition à la 49e Biennale de Venise en Italie, la plus grande biennale au monde. Elle est très connue au niveau international.

D'autres artistes sénégalais tels que feus Moustapha Dimé, Souleymane Keïta, Jacob Yacouba et Papa Ibra Tall, El Hadj Sy et Ndary Lo (lauréat du Grand Prix Léopold Sédar Senghor du Dak'art en 2002 et en 2008), ne sont pas dans ce classement, mais ont une notoriété internationale ; leurs œuvres sont très prisées par les collectionneurs et marchands d'art.

## Conclusion

Le contexte actuel, ancré dans la mondialisation et l'immigration, incite certains artistes africains à se situer dans une nouvelle quête identitaire : la modernité universelle. Mais en créant pour le goût des Occidentaux, on cède à la passivité et on finit ainsi par présenter un art qui répond plus à l'attente d'un monde occidental qu'à celui de l'Africain. Or il faut qu'il ait une différence africaine dans cette situation de flux, de brouillage ; car c'est la tonalité propre de la « présence africaine » dans le monde de l'art qui en fera la valeur. Et que l'on ne se trompe pas, cette modernité universelle cache d'autres réalités pas toujours plaisantes. Car, d'une part, même avec la mondialisation, on cherche toujours à mettre des étiquettes identitaires sur les artistes pour montrer que le particularisme est encore présent. D'autre part, certes, les échanges internationaux favorisent les rencontres entre les peuples, mais on assiste de plus en plus au développement des inégalités. Certains pays comme les États-Unis, l'Allemagne, la Grande-Bretagne, la France, l'Italie et la Suisse jouent un rôle central dans l'exposition des artistes contemporains et laissent peu de place aux artistes des pays en voie de développement.



## Notes

1. J'ai emprunté ces expressions à Yves Michaud dans son article « Profils de l'artiste à l'heure d'aujourd'hui », *Catalogue de la 11<sup>e</sup> édition de la Biennale de l'art africain contemporain de Dakar*, p. 312.
2. Abdou Sylla, « Art africain contemporain. Une histoire plurielle », *Diogenès*, n° 184, Gallimard, 1998, p. 53.
3. Cf. *Les études postcoloniales. Un carnaval académique*, Karthala, 2010, p. 8.
4. Edward Saïd, *L'Orientalisme*, Préface de 2003, p. IX.
5. *Ibid.*, p. 376.
6. Musa Hassan, « Lettre à Jean-Hubert Martin », in Catalogue de l'exposition *Partage d'exotismes*, 5<sup>e</sup> Biennale de Lyon, 2000.
7. *Ibid.*
8. In-Young Lim, « Les politiques des biennales d'art contemporain de 1990 à 2005 », *Marges* [En ligne], 05/2007, p. 9-21
9. Élie Atangana, Smooth Ugochukwu Nzewi, Abdelkader Damani, « Produire le commun », in *Catalogue de la 11<sup>e</sup> édition de la Biennale de Dakar*, p. 20, 2014.
10. Benoît Blanchard, *La dynamique des frontières. Biennales d'art contemporain*, L'Harmattan, 2016, p. 69
11. J'ai emprunté le mot à Jean-Loup Amselle, dans son ouvrage *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion, 2001.
12. Senghor L. S., *Liberté 1, Négritude et Humanisme*, Paris, Seuil, 1964, p. 14.
13. Roger Somé, « Qu'est-ce que la mondialisation », *Revue Africaine*, n° 01, Fikira, L'Harmattan, 2006, p. 32.

## Bibliographie

- Bancel Nicolas, Blanchard Pascal, 2007, « La fracture coloniale : retour sur une réaction », *Mouvements* 2007/3 (n° 51), p. 40-51.
- Barro Abdoulaye, 2009, « Le post-colonialisme africain : un miroir brisé », *Controverses*, n° 11, mai 2009, p. 55-67.
- Bayart Jean-François, 2010, *Les études postcoloniales. Un carnaval académique*, Paris, éditions Karthala.
- Blanchard Benoît, 2016, *La dynamique des frontières. Biennales d'art contemporain*, Paris, L'Harmattan.
- Bogumil Jewsiewicki, 1991, « Le primitivisme, le postcolonialisme, les antiquités « nègres » et la question nationale », *Cahiers d'études africaines*, vol. 31, N° 121-122, La Malédiction, p. 191-213
- Busca Joëlle, 2000, *Perspectives sur l'art contemporain africain*, Paris, L'Harmattan.
- Busca Joëlle, 2001, *L'art contemporain africain : du colonialisme au postcolonialisme*, Paris, L'Harmattan.
- Bill Ashcroft, Gareth Griffith & Helen Tiffin, 2012, *L'Empire vous répond : théorie et pratique des littératures postcoloniales*, Traduction de Jean-Yves Serra et Martine Mathieu-Job, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux.
- Catalogue exposition, 2009, *La modernité dans l'art africain d'aujourd'hui*, « 2<sup>e</sup> Festival Culturel panafricain d'Alger », Alger, 1<sup>er</sup> au 4 juillet 2009.

- Combe Dominique, 2009, « Théorie postcoloniale, philologie et humanisme. Situation d'Edward Saïd », *Littérature* 2009/2 (n° 154), p. 118-134.
- Dagen Philippe, 2005, « Existe-t-il un « art africain » ? », *Critique d'art* [En ligne], 26 | Automne 2005, mis en ligne le 3 février 2012, consulté le 27 novembre 2015. URL : <http://critiquedart.revues.org/1114>.
- Diadji Iba Ndiaye, 2002, *L'impossible art africain*, Dakar, Dëkkando.
- Lim In-Young, 2007, « Les politiques des biennales d'art contemporain de 1990 à 2005 », *Marges* [En ligne], 05/2007, p. 9-21.
- Jamal Mahjoub, 2007, « Quel espace pour parler d'ailleurs ? », in Marie-Claude Smouts (Éd.), *La situation postcoloniale*, Paris, Presses de Sciences Po.
- Murphy Maureen, Zahia Rahmani, Todd Shepard, Elvan Zabunyan & Rémi Labrusse (Éds), 2012, « Arts, violences, identités : l'apport des études postcoloniales », *Perspective* 1, p. 56-69.
- Edward Saïd, 2005, *L'Orientalisme*, traduction française, Seuil.
- Roger Somé, 2006, « Qu'est-ce que la mondialisation », *Revue africaine*, n° 01, Fikira, L'Harmattan.