



HAL
open science

À propos des discours institutionnels sur l'art contemporain africain : redéfinir l'africanité ?

Marie-Adeline Tavares

► To cite this version:

Marie-Adeline Tavares. À propos des discours institutionnels sur l'art contemporain africain : redéfinir l'africanité?. Culture et Musées, 2022, Le musée de société aujourd'hui. Héritage et mutation (39), pp.275 - 301. 10.4000/culturemusees.8303 . hal-03694510

HAL Id: hal-03694510

<https://hal.science/hal-03694510v1>

Submitted on 13 Jun 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Culture & Musées

Muséologie et recherches sur la culture

39 | 2022

Le musée de société aujourd'hui. Héritage et mutation

Varia

À propos des discours institutionnels sur l'art contemporain africain : redéfinir l'africanité ?

On institutional discourse surrounding contemporary african art: redefining africaness?

A propósito de los discursos institucionales sobre el arte contemporáneo africano: ¿redefinir la africanidad?

MARIE-ADELIN TAVARES

p. 275-301

<https://doi.org/10.4000/culturemusees.8303>

Résumés

Français English Español

L'étude des discours institutionnels sur l'art contemporain africain révèle les attentes de leurs auteurs, et les conceptions de l'artiste sur lesquelles ils se fondent. La sélection des artistes apparaît notamment effectuée à partir d'un « indice d'africanité », notion implicitement forgée lors de l'exposition *Magiciens de la terre* (1989), tandis que celle des œuvres s'opère en fonction d'enjeux transversaux, eux-mêmes identifiés comme des maux ou des défis posés au continent africain (migration, identité). De ce fait, la figure de l'artiste contemporain africain apparaît elle-même comme une fabrication institutionnelle laissant peu de place au discours du créateur. Derrière le constat de domination de l'institution sur l'artiste, et de logiques institutionnelles floues et homogénéisantes, peut dès lors être postulée la manifestation d'un « pouvoir de concevoir l'autre », et une vision de l'artiste africain comme *autre* de l'art occidental.

The study of institutional discourses surrounding contemporary African art reveals the expectations of their authors and the approach of artists on which they are based. The selection of artists seems to be made on the basis of an "africaness index", a notion invented during the exhibition *Magiciens de la terre* (1989). The selection of works is based on transverse issues, identified as the issues or challenges that the continent is facing (migration, identity). Thus, the figure of the contemporary African artist appears to be an institutional fabrication, and leaves little room for creators' discourses. At work in the observable institutional domination of artists, and in institutional policies that are at once unclear and striving for uniformity, one can discern a



manifestation of a “power of conceiving of the other” and a vision of the African artist as the *others* of Western art.

El estudio de los discursos institucionales sobre el arte contemporáneo africano revela las expectativas de sus autores, y las concepciones del artista sobre las cuales se construyen. La selección de los artistas parece estar basada en un “índice de africanidad”, noción implícitamente forjada por *Los magos de la tierra* (1989), mientras que la selección de las obras se guía en función de aspectos transversales, identificados como los males o desafíos que enfrenta el continente africano (migración, identidad). Por consiguiente, la figura del artista contemporáneo africano aparece a su vez como una fabricación institucional que deja poco espacio al discurso del creador. Tras constatar la dominación de la institución sobre el artista, y las lógicas institucionales difusas y homogeneizadoras, se puede postular entonces la manifestación de un “poder de concebir al otro” y una visión del artista africano como el *otro* del arte occidental.

Entrées d’index

Mots-clés : artiste contemporain africain, art, institutions, africanité, exotisme

Keywords: contemporary African artist, art, institutions, Africanness, exoticism

Palabras clave: artista contemporáneo africano, arte, instituciones, africanidad, exotismo

Notes de la rédaction

Manuscrit reçu le 8 juin 2021

Version révisée reçue le 14 décembre 2021

Article accepté pour publication le 16 décembre 2021

Texte intégral

- 1 En novembre 2021, la 6^e édition de la foire d’art et de design AKA (Also Known as Africa) accueillait à Paris 37 galeries et 134 artistes africains, sud-américains et européens. Bien que la création contemporaine africaine soit au cœur de cette foire et qu’elle se présente comme « dédiée à l’Afrique et ses diasporas¹ », sa fondatrice et directrice, Victoria Mann, a toujours revendiqué vouloir rassembler largement autour de l’Afrique et ne pas poser comme condition d’être africain pour y être présenté. Il était donc une nouvelle fois possible d’y voir les créations de jeunes artistes contemporains choisis, par exemple, en raison de matériaux utilisés provenant du continent africain (cornes de gazelles, etc.) ou de leurs expériences africaines héritées d’une histoire familiale liée à l’époque coloniale ou acquises lors de voyages. Le visiteur est ainsi amené à s’interroger sur ce que recouvre le champ de l’art contemporain africain : un artiste est-il de fait inscrit dans ce champ parce qu’africain ? Inversement, cet art embrasse-t-il les créations de tous les artistes contemporains originaires du continent ? D’une certaine manière, le parti pris d’AKA, tout en actualisant la définition de cette catégorie, signale la persistance d’enjeux autour de celle-ci.
- 2 Emmanuelle Spiesse rappelle que les premiers discours sur l’art contemporain africain datent de la fin des années 1960, notamment avec la publication du *Contemporary Art in Africa* d’Ulli Beier (1968). Elle cite également le cas de l’artiste nigérian Twins Seven-Seven dont le travail est étudié par la critique au Nigeria, et les œuvres collectionnées par des intellectuels et hommes d’affaires africains et européens bien avant d’être présentées à l’exposition *Magiciens de la terre* (Spiesse, 2016 : 104). Pourtant, Jean-Loup Amselle situe « l’acte de naissance » de l’art contemporain africain au tournant des années 1990, arguant qu’à cette époque apparaissent les « personnages et institutions clés » qui participent à en définir les contours (Amselle, 2009 : 195). Comme en d’autres domaines, l’institution en matière artistique est en effet tout à la fois le produit d’un pouvoir instituant et un espace de production de techniques institutionnelles de pouvoir. C’est pourquoi elle peut constituer le lieu d’une approche de relations de pouvoir, et même un « observatoire privilégié pour les saisir [...] semble-t-il, à leur plus haut point d’efficacité » (Foucault, 2001 : 1058), du moins si l’on admet avec Michel Foucault que, puisqu’elles-mêmes sont prises au cœur de ces relations de pouvoir, il faut les « analyser [...] à partir des relations de pouvoir et non l’inverse »



(*ibid.*). L'institution artistique n'échappe pas à ce type de rationalité, elle sélectionne, organise, expose, valorise et fonde la reconnaissance même du statut artistique d'une œuvre, et du statut d'artiste de son auteur.

- 3 Ce pouvoir exercé *par* et *à travers* l'institution se manifeste aussi si l'on considère les discours sur les œuvres africaines. En produisant des discours sur les œuvres et des normes artistiques, déclinées par exemple sous la forme de critères de sélection à une exposition, les institutions établissent les règles d'une relation de pouvoir les impliquant tout autant que les artistes et le public. Abordant la relation du musée à l'artiste contemporain africain, Joëlle Busca évoque même son « pouvoir écrasant » (Busca, 2016 : 52). Les discours institutionnels sont alors à appréhender non seulement à partir de leur contenu, mais aussi en tenant compte des récits dans lesquels ils s'inscrivent, qu'ils prolongent ou qu'ils contribuent à construire, en vue de dévoiler la place de l'artiste africain, le statut qui lui est réservé.
- 4 Revenir à cet « acte de naissance » impliquant des institutions majeures permettrait ainsi une meilleure compréhension du rôle joué par celles-ci, et par ceux qui les animent, dans la formation même de cette catégorie. En effet, de telles institutions « clés » commencent à cette période à produire des expositions majeures, telles que *Magiciens de la terre* (Paris, Centre Pompidou et Grande Halle de la Villette, 1989) et *Africa Explores: 20th Century African Art* (New York, Museum for African Art et New Museum of Contemporary Art, 1991), tout en faisant intervenir des figures également centrales, notamment en tant que commissaires de ces expositions (respectivement Jean-Hubert Martin et Susan Vogel). Plusieurs travaux lient aussi l'émergence de l'art africain à sa présentation au sein des musées nord-américains et européens, résultant elle-même de la mondialisation (Bassene, 2013 ; Quirós & Imhoff, 2013). D'autres interrogent les présupposés sous-tendant la formation de cette catégorie au sein des institutions occidentales (Amselle, 2005 ; Vincent, 2007 ; Souvignet, 2014) ainsi que les limites conceptuelles et scénographiques de sa mise en exposition au sein de ces mêmes institutions (Murphy, 2013). Par ailleurs, la relation de l'artiste contemporain africain aux institutions est également abordée sous l'angle de l'adaptation de celui-ci aux contraintes et attentes de celles-ci et du marché (Littlefield Kasfir, 2000). Envisageant l'étude ou le discours sur l'art contemporain africain depuis le continent africain, certains proposent, enfin, de nouvelles définitions s'appuyant sur des concepts empruntés à la philosophie et aux sciences sociales (créolisation, disjonction) afin de déconstruire les discours institutionnels existants (Enwezor & Okeke-Agulu, 2009 ; Okeke-Agulu, 2015).
- 5 Il apparaît dès lors possible d'identifier les attentes institutionnelles en matière d'art contemporain africain (I) et les conceptions de l'artiste africain sur lesquelles elles se fondent (II) afin de démontrer que cette figure est avant tout et durablement une fabrication institutionnelle, laissant une place limitée à la réflexivité de l'artiste ou à sa capacité à produire un discours sur lui-même.

Des attentes institutionnelles

- 6 Les expositions majeures consacrées à l'art contemporain africain mettent au jour des attentes institutionnelles qui se manifestent, d'abord, par la sélection des artistes à partir d'un « indice d'africanité » implicitement forgé à partir de l'exposition *Magiciens de la terre*. Elles se traduisent également par une volonté d'homogénéisation des pratiques artistiques africaines, généralement présentées lors d'expositions construites autour de thèmes récurrents. Elles signalent, enfin, la prédominance, sur celle de l'artiste, de la figure du curateur, agent de l'institution.



L'indice d'une africanité

7 La présentation des critères de sélection des artistes et des œuvres de *Magiciens de la terre*, « moment-seuil » dans la construction et la promotion de la catégorie « art contemporain africain », témoigne des attentes différenciées des organisateurs selon que la création contemporaine soit classée comme *occidentale* ou *non occidentale*, pour reprendre la terminologie usitée lors de l'exposition. L'équipe curatoriale de *Magiciens de la terre* établit en effet une dichotomie entre artistes selon leur origine. Même si tous les artistes ont été invités à répondre à une même question – « qu'est-ce que l'art ? » (Martin, 1989a : 71) –, ceux considérés comme occidentaux sont « choisis en fonction des relations établies dans leur œuvre avec d'autres cultures, soit par réel intérêt (Francesco Clemente, James Lee Byars, Marina Abramovi, Ulay, etc.), soit par leur origine (Nam June Paik, On Kawara, Stanley Brouwn, etc.) » (Martin, 1989b : 9). En revanche, les artistes non occidentaux le sont « en tant qu'individus issus *de facto* de leur culture dont ils sont les représentants » (*ibid.*). Tandis que les premiers doivent démontrer un point d'attache avec l'*autre*, celui qui n'est pas occidental, les seconds restituent au spectateur européen une image de cet *autre*. Cette dichotomie est par ailleurs prolongée entre artistes issus du continent africain. Dans un entretien, André Magnin, commissaire adjoint, aborde la sélection des œuvres et précise :

« [C]e n'est pas parce qu'un peintre impressionniste vit à Dakar qu'on va l'inviter alors même que les artistes occidentaux qui font ce genre de peinture ne sont pas invités. Il n'était pas intéressant de présenter des œuvres dès l'instant où il n'y avait, par exemple, aucun indice de l'africanité dans la peinture » (Magnin *et al.*, 1990 : 9).

8 La sélection serait dès lors établie en fonction d'un « indice » d'africanité. Un tel usage de la notion d'indice suppose une démarche d'évaluation des œuvres à partir d'une grille de critères, fût-elle implicite, destinée à apprécier la réalité de leur « africanité » ; mais aussi la possibilité de mesurer ce niveau d'africanité à l'œil nu, par l'existence de signes ou de preuves attestant de celle-ci. Or, bien qu'il s'agisse d'un élément déterminant pour la sélection des œuvres, l'africanité elle-même n'est à aucun moment clairement définie, que ce soit dans le catalogue ou dans les autres supports de l'exposition. On peut rappeler que selon les propos de Sandra Sunier :

« [Une exposition est] un exercice dialogique au cours duquel les concepteurs conçoivent leur discours, le développent en fonction de l'écoute virtuelle du visiteur. Cette orientation vers l'autre structure les paroles de l'exposition tout en faisant ressortir l'aspect intentionnel qui les sous-tend. L'intention n'est effectivement pas de communiquer simplement une série d'événements mais bien de produire un effet » (Sunier, 1997 : 197).

9 Dès lors, l'étude des discours des organisateurs d'une exposition, ceux-ci déclinés à travers les catalogues, entretiens ou communiqués de presse, et non plus seulement à partir de la scénographie des objets, contribuerait à identifier leurs intentions.

10 En dépit de ce flou, et par ce flou même, l'exposition *Magiciens de la terre* constitue le point de départ d'une dynamique de redéfinition de la notion d'art africain dans le cadre artistique. On peut d'ailleurs relever que cette redéfinition institutionnelle et indicielle de l'africanité fondée sur une opposition entre *Occident* et *non-Occident* émane elle-même d'institutions et de figures *occidentales*. L'absence d'experts issus du « tiers monde » (Martin, 1989b : 8) lors de la phase d'élaboration de ces critères de sélection des artistes est relevée par le commissaire général, Jean-Hubert Martin, qui en expose les raisons : « nous ne connaissions pas d'expert du tiers monde partageant nos connaissances et nos goûts en art contemporain occidental ». En outre, « il aurait fallu envisager des réunions fréquentes pour essayer d'arriver à élaborer des critères communs » (*ibid.*). En plus d'apparaître contradictoire avec l'objectif de dialogue affiché par l'exposition, la définition du profil de l'expert non occidental qui aurait pu être inclus interroge. En effet, peut-on considérer comme non occidental un expert formé au « goût » et à « l'histoire de l'art contemporain occidental » et duquel serait requis qu'il apprécie des œuvres extra-occidentales à partir de ces « connaissances » ? Ensuite, le commissaire général précise que l'association d'experts non occidentaux



aurait nécessité un budget supplémentaire dont il ne disposait pas. Au total, les contraintes budgétaires mais aussi esthétiques, avec une impossibilité à créer des contenus communs, expliqueraient donc l'absence d'experts du « tiers monde ». Telle que présentée par son commissaire, *Magiciens de la terre* apparaît donc comme un projet institutionnel livrant avant tout la vision du Musée national d'art moderne - Centre Pompidou et de ses experts des pays du Nord sur la création africaine contemporaine.

11 Si l'institution choisit de donner à voir l'artiste contemporain africain répondant à ses critères, on ne peut toutefois nier la dimension critique de *Magiciens de la terre* à la lecture du catalogue. En effet, une large place est accordée à des voix dissonantes quant aux choix curatoriaux, comme celle du penseur postcolonial Homi K. Bhabha dans un article où le qualificatif « occidental » se trouve questionné (Bhabha, 1989 : 24) alors même qu'il est largement mobilisé par les organisateurs pour décrire leur démarche. Comment cependant expliquer cette opposition entre des discours produits à une même période, c'est-à-dire le récit curatorial d'un côté, et le catalogue ou encore les communiqués de presse de l'autre ? Faut-il considérer le catalogue comme un des legs de l'exposition, ou comme le possible lieu d'un débat *a posteriori* ? On peut en effet s'interroger sur le décalage entre la variété des points de vue exprimés au sein du catalogue et le récit curatorial de l'exposition répondant à des critères précis. En somme, l'exposition de 1989 constitue bien une étape décisive qui concourt à l'élaboration d'une méthode visant à identifier un « indice d'africanité » et à mettre en place un corpus de critères de sélection des œuvres contemporaines africaines.

12 Pourtant, cet effort de définition est aussi, très tôt, l'objet de critiques. On peut citer, parmi les réactions à une vision jugée réductrice et « primitiviste », la création en 1991 de la *Revue noire* par Jean-Loup Pivin et Simon Njami (Amselle, 2009 : 196). Or, Simon Njami est, quatorze ans plus tard, le commissaire à Paris de l'exposition *Africa Remix, l'art contemporain d'un continent*, qui s'inscrit dans le prolongement de *Magiciens de la terre*. Cette filiation, dont atteste le rôle de Jean-Hubert Martin, initiateur du projet, est également signalée par les critères de sélection des artistes. Alors qu'*Africa Remix* revendique de présenter « l'art d'un continent », plusieurs artistes contemporains sélectionnés vivent dans des capitales européennes et américaines, à l'exemple de Julie Mehretu (à New York) ou de Yinka Shonibare (à Londres). Un tel parti pris rappelle la préférence, en 1989, pour un « indice d'africanité » des œuvres, plutôt que le choix, comme seul critère, du lieu de résidence et de travail des artistes. La formalisation de l'art contemporain africain comme catégorie est ainsi accompagnée de l'inclusion d'artistes en fonction d'une part d'africanité qui pourrait leur revenir, ou qu'ils revendiqueraient. L'inclusion d'artistes non-résidents au sein de cette catégorie pose cependant, une nouvelle fois, la question de la caractérisation de cet « indice » ou part d'africanité, et celle des représentations de l'Afrique construites par les institutions culturelles.

13 C'est à cette difficulté persistante mettant en jeu africanité et localisation des artistes que répond, à travers la *Documenta 11* (à Cassel en 2002) puis un ouvrage co-écrit avec Chika Okeke-Agulu (2009), l'historien et critique d'art Okwui Enwezor. Celui-ci redéfinit en effet et élargit la catégorie « art contemporain africain » en mobilisant clairement la notion de diaspora. Il rassemble ainsi des artistes résidant ou non sur le continent, mais dont « les pratiques engagent et occupent les complexités sociales et culturelles du continent [africain] depuis trente ans » et qui, tous, témoignent des « recoupements incessants, des récréations et des réitérations » et ouvrent « de nouveaux espaces de conscience postcoloniale discursive et performative » (Enwezor & Okeke-Agulu, 2009 : s. p.). Aussi, l'approche d'Okwui Enwezor diffère-t-elle de celle d'*Africa Remix* : l'inclusion des artistes de la diaspora ne vise pas seulement à dresser un « état de la création contemporaine africaine dans ses développements les plus récents² ». Elle sert à démontrer comment les artistes contemporains africains restituent les complexités du continent et, suivant les mots d'Édouard Glissant, peuvent participer à démontrer que « les cultures humaines [et notamment africaines] s'échangent en perdurant, se changeant sans se perdre » (Glissant, 1997 : 178).



L'homogénéisation des pratiques

- 14 Le titre même de l'exposition *Africa Remix* suscite d'ailleurs de nombreux débats quant au risque d'homogénéisation de la création artistique africaine et d'essentialisation des artistes africains. Maureen Murphy relève que la notion de *remix*, et donc de brassage, laisse « sous-entendre qu'il existerait une spécificité commune à toutes les œuvres » (Murphy, 2005 : 2) considérées comme africaines. Pour Anthony Downey, ce titre suggère l'homogénéité de pratiques artistiques à l'échelle du continent africain, alors qu'en réalité, c'est « son hétérogénéité qui établit l'importance et la suggestivité de sa production artistique » (Downey, 2005 : 48). À ces critiques, Simon Njami répond œuvrer d'abord à une plus grande reconnaissance et visibilité de la création africaine. Au regard de l'opportunité offerte aux artistes africains contemporains, les raccourcis formulés par la critique ou le public devraient, selon lui, être évacués.
- 15 On constate ensuite que les œuvres d'art contemporain africain restent associées à certains sujets spécifiques. Dans le cadre d'*Africa Remix*, elles sont présentées autour des notions « Identité et histoire, Ville et terre, Corps et esprit³ », l'exposition *Fuir* (2017) de la Fondation Blachère retient des œuvres abordant le thème des migrations, et lors d'*Art/Afrique, le nouvel atelier* (2017), à la Fondation Louis Vuitton, sont exposées des œuvres d'artistes sud-africains « symptomatiques de nouveaux enjeux plus de vingt ans après la fin de l'apartheid⁴ ». En résumé, les œuvres contemporaines africaines apparaissent sélectionnées en fonction d'enjeux transversaux, eux-mêmes identifiés comme des maux ou des défis posés au continent africain. L'africanité, ainsi posée, requiert donc encore que les artistes soient identifiés à leur communauté d'appartenance supposée, tout en la réinscrivant au sein d'un récit globalisant. En 2021, l'exposition *The Power of My Hands. Afrique(s) : artistes femmes*, présentée au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, positionne, de façon comparable, les artistes femmes exposées. Bien que l'exposition entende contribuer à leur visibilité, celles-ci restent invitées à montrer comment « l'intime chez la femme noire révèle des non-dits et manifeste son rapport au monde », et cela « [à] travers les thématiques du corps, de la sexualité, de la représentation de soi, de la maternité, des croyances⁵ ».
- 16 Une telle approche renvoie à l'analyse de Caroline Jones. Les artistes *non occidentaux*, pour les institutions qui les exposent, doivent ainsi « parler un langage international, mais sont souvent contraints de parler de leur propre différence » (Jones & Nelson, 2015 : 104). Aussi répondent-ils toujours aux attentes d'une institution qui ne les exposerait que pour la manière de voir à *l'africaine* dont ils témoignent, leur assignant *a priori* pour rôle, une fois encore, d'esthétiser le « divers ». Le « divers », c'est-à-dire, selon la définition donnée par Victor Segalen lui-même, tout ce qui est « étranger, insolite, surprenant, mystérieux, amoureux, surhumain, [...] tout ce qui est *autre* » et caractérisé comme tel à partir d'un point de vue occidental (Segalen, 1986 : 100). Esthétiser le « divers » implique de le mettre en spectacle, et revient donc à la construction d'un récit *autour* des œuvres d'art contemporain africain mais non à *partir* d'elles, et selon un imaginaire occidental dont les contours demeurent définis par l'institution organisatrice. À partir de la prédominance de telles logiques peut d'ailleurs s'expliquer, également, « la persistance de l'imputation ethnique, imputation à laquelle résiste une part croissante d'artistes africains » qui, comme le souligne Jean-Loup Amselle, « incite à relativiser la prétention à l'universalité des commissaires d'expositions » (Amselle, 2005 : 71).

L'« organisateur-présentateur, détenteur du sens » – et des œuvres ?



Dans un des articles du catalogue de *Magiciens de la terre*, intitulé « Les images volées », l'artiste Daniel Buren propose une analyse des relations entre artistes

contemporains et institutions, dénonçant notamment :

« l'éviction de l'œuvre de l'artiste du centre d'intérêt, par la multiplication hétéroclite des exposants, ce qui ne peut jouer qu'au bénéfice de "l'œuvre" de l'organisateur qui n'aura aucun mal, après avoir manipulé l'ensemble à son avantage en unifiant les contraires et réduisant les conflits, à faire entendre son propre discours au détriment des autres » (Buren, 1989 : 110).

18 La multiplication « hétéroclite » des œuvres rend, d'après lui, peu audibles les discours et questionnements des artistes par le public. Daniel Buren évoque ensuite la « déchéance de l'artiste, créateur de sens », au profit du commissaire d'exposition, « organisateur-présentateur, détenteur du sens ». Plus loin, il ajoute que le commissaire agit ainsi pour son « CV » afin d'« asseoir ses prochaines invitations dans le domaine du spectacle » (*ibid.*). Le commissaire est ainsi renvoyé à son statut d'agent au service de l'institution culturelle commanditaire. Même si la première prise de position de Daniel Buren à ce sujet remonte à 1969, comme il le signale dans ce même article, ici l'artiste insiste sur le déséquilibre de la relation entre le commissaire et l'artiste contemporain. On peut d'ailleurs tout autant relire à partir de ces mots les choix curatoriaux de Simon Njami, commissaire d'*Africa Remix* pour le Centre Pompidou. En effet, ceux-ci ne devraient dès lors pas être appréhendés comme le signe d'une ambivalence chez le créateur de la *Revue noire*, après avoir critiqué l'approche de *Magiciens de la terre*, mais plutôt comme une manifestation de la perpétuation d'une manière de donner à voir l'artiste contemporain africain au sein d'une même institution, à laquelle tout commissaire devrait peu ou prou se conformer.

19 Au sujet de la multiplication hétéroclite des exposants évoquée par Buren, on peut également questionner le gigantisme de plusieurs des expositions consacrées à l'art contemporain africain. Le volume et la variété des œuvres exposées peuvent interroger quant à la possibilité de rendre véritablement visibles les artistes : *Magiciens de la terre* rassemble 100 artistes dont 50 classés comme non occidentaux, *Africa Remix* 87 artistes et *Art/Afrique* plus de 300 œuvres. De tels contextes d'exposition peuvent entrer en contradiction avec la démarche visant à donner à voir la diversité des pratiques individuelles et des discours propres aux artistes présents. En outre, même si les catalogues présentent chacun d'entre eux, seuls quelques-uns voient leur travail véritablement mis en avant. Ceux-ci font l'objet d'une attention particulière de la part des médias et sont plusieurs fois cités dans les dossiers de presse, à l'exemple de Chéri Samba. L'artiste congolais est d'ailleurs repéré par André Magnin, avant de rejoindre la Contemporary African Art Collection (CAAC) de Jean Pigozzi peu après l'exposition.

20 Enfin, le parcours des œuvres de *Magiciens de la terre* après le temps de l'exposition illustre encore le propos de Daniel Buren en ce qu'il témoigne à la fois de l'influence de Jean-Hubert Martin sur l'émergence de l'art contemporain africain et du manque de moyens et d'intérêt réel des institutions culturelles françaises pour cet art à cette époque. Lucy Steed a ainsi rappelé que ces dernières n'acquièrent pas ou peu d'œuvres à l'issue de l'exposition. Maureen Murphy relève que plusieurs œuvres exposées sont ensuite déposées de manière permanente au Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie (MNAAO) quand Jean-Hubert Martin en prend la direction en 1994. Les autres œuvres sont principalement achetées par le groupe privé Canal+, partenaire de l'exposition. Même si l'une des explications en est la figure même de Martin, cet itinéraire aboutissant au MNAAO renvoie les œuvres à leur origine géographique plutôt qu'à leur valeur artistique, « comme si la brèche ouverte par l'exposition n'avait pas lieu d'être au musée d'art moderne et que les œuvres devaient retourner à leurs origines coloniales, dans le palais construit à leur effet en 1931 » (Murphy, 2013 : 2). Ces œuvres restent ainsi attachées à celui qui en a fait la découverte et la promotion, comme les pièces d'art africain traditionnel dont les valeurs esthétique et marchande reposaient en grande partie sur leur appartenance à la collection d'un amateur ou d'un marchand réputé (Bonnain-Dulon, 2005 : 405).



« L'exposition des identités »

- 21 Derrière le constat de la domination, pour la délimitation de l'art contemporain africain comme catégorie artistique, et celui de logiques institutionnelles à la fois floues, homogénéisantes et peu aptes à reconnaître aux artistes une individualité affirmée, peut dès lors être postulée la persistance d'enjeux relatifs à l'approche même de l'artiste africain comme *autre* de l'art *occidental* et de ses institutions. Comment le faire voir ? L'exposition de l'*autre* doit-elle être envisagée comme « une victoire du projet postcolonial, comme l'expression culturelle la plus efficace de la décolonisation », ou bien, au contraire, « comme une nouvelle forme de domination interculturelle *via* le contrôle des mécanismes d'exposition des identités et la gestion des politiques de représentation de la diversité culturelle » (Barriendos 2009 : s. p.) ?

La représentation des artistes contemporains africains

- 22 Les artistes contemporains africains sont promus selon une terminologie propre depuis leur apparition sur la scène artistique internationale, qui peut parfois être qualifiée d'exotisante. Or, l'exotisation de ces artistes ne résulte pas uniquement d'un processus plus ou moins aléatoire de reconstruction des pratiques artistiques africaines par telle ou telle équipe curatoriale afin de les rendre intelligibles aux visiteurs occidentaux. Les discours entourant les expositions pionnières conduisent à l'hypothèse que se manifesterait plutôt un « pouvoir d'exotisme » détenu par les institutions organisatrices elles-mêmes, c'est-à-dire d'un « pouvoir de concevoir l'autre » (Segalen, 1986 : 41). L'exercice de ce pouvoir se traduit notamment par la non-inclusion d'experts du « tiers monde » – pour reprendre l'expression de Jean-Hubert Martin – au sein des équipes curatoriales. Ce constat est partagé par certains critiques, commissaires ou chercheurs africains tels qu'Olu Oguibe. Dans *African Curators and Contemporary Art. Notes and Responses to the « Sao Paulo Letter »* (Barriendos, 2009 : s. p.), celui-ci dénonce les discriminations dont font encore l'objet les curateurs africains, écartés ou invités au titre d'observateurs plus que d'experts, encore en 2001. À l'inverse, la figure du curateur européen ou nord-américain est identifiée à celle d'un découvreur de talents inconnus. Même si les récits construits autour de ces curateurs-découvreurs sont principalement destinés à susciter la curiosité ou l'intérêt du public, ils perpétuent leur rôle de médiateurs de la relation esthétique entre les œuvres d'art contemporain africain et le grand public, et plus largement entre les espaces africains et européens ou nord-américains. Enfin, c'est dans les manifestations de ce pouvoir que peut aussi se préciser la définition même de « l'africanité » qui fonde la sélection institutionnelle des artistes.
- 23 L'article d'André Magnin au sujet de son séjour au Mozambique à la recherche d'artistes constitue l'un des exemples d'expression de ce pouvoir. Ce texte présente l'Afrique comme une terre de foisonnement artistique recelant des talents jusqu'alors ignorés : John Fundi, Christiano Madango, « et peut-être d'autres encore, inconnus de toujours » (Magnin, 1989 : 16). Le texte décrit le périple d'un découvreur d'artistes, en même temps qu'une Afrique encore et toujours à défricher – Magnin est d'ailleurs surnommé le « défricheur ». Par son insistance sur un espace sans nom ni rattachement territorial explicite, parce qu'il désigne un point vague au bord du fleuve Ruvu, en Tanzanie, le titre de l'article, sous forme de coordonnées géographiques (« 6° 48' sud 38° 39' est »), rappelle que les artistes africains contemporains s'inscrivent au sein d'un espace intermédiaire à explorer. Magnin écrit également embarquer vers « un extrême » avec « le strict minimum » en se refusant « tous les luxes susceptibles de freiner » ses recherches. Le choix des mots en révèle les présupposés. L'auteur évoque l'Afrique comme un lieu inaccessible aux non-initiés et se positionne comme le « gardien d'un secret, l'explorateur au retour d'une découverte ». Le lecteur, lui, devient



spectateur de ce périple, il « est invité à la mise en scène d'une aventure plus qu'à un enseignement et à une contemplation » (Ciarcia, 2001 : 350). Plus loin, André Magnin décrit d'ailleurs le climat particulier de Maputo. Dans une profusion d'images, il raconte : « marcher devenait l'acte nécessaire pour recevoir en plein l'indicible, l'impudique, l'obscène, le précieux qu'exhalait la ville » (Magnin, 1989 : 16). En voulant, par différents procédés, faire la monstration de son goût pour l'*autre*, André Magnin représente l'Afrique comme un *ailleurs* aux contours flous, où l'idée de découverte ou d'échange ne se fait pas sans dimension charnelle. En même temps que ces évocations véhiculent stéréotypes et images « recyclées » (Amselle, 2005 : 71 ; Price, 2012 : 50) de l'Afrique comme espace de sensualité (Boittin & Taraud, 2019 : 395-405), elles visent à démontrer qu'il peut changer le cours du destin d'artistes dont il est l'un des seuls à pouvoir faire exister le talent.

L'artiste contemporain africain face à l'artiste traditionnel : une conception en miroir

24 Ce « pouvoir de concevoir l'autre » se manifeste aussi par une caractérisation simplifiée des artistes, et souvent déclinée en miroir de celle des artistes traditionnels⁶. Par ce procédé, acteurs et institutions relèguent les artistes contemporains africains en marge du dialogue, préférant, par exemple, nouer celui-ci avec les collectionneurs et marchands d'art africain du début du xxe siècle, premiers à avoir défini des canons esthétiques pour les pièces d'art africain en Europe et aux États-Unis. Cédric Vincent relève d'ailleurs combien « cette catégorie s'est forgée [...] contre les présupposés de l'art traditionnel » (Vincent, 2007 : s. p.). Toutefois, la distinction entre artistes contemporains et traditionnels semble s'opérer à partir de quelques couples de notions opposées.

25 Les institutions opposent ainsi le rôle de témoin de l'artiste contemporain à celui d'intercesseur, attribué de préférence à l'artiste traditionnel. Dans une conversation rapportée par André Malraux, Pablo Picasso aborde en ces termes le processus de création traditionnel : « Les Nègres, ils étaient des intercesseurs [...]. Les fétiches étaient des armes. Pour aider les gens à ne plus obéir aux esprits, à devenir indépendants » (Malraux, 1976 : 299). En faisant appel à la figure de l'intercesseur, Picasso saisit que l'artiste africain occupe une place centrale au sein de sa communauté. Le mot latin – *intercessor* – évoque celui qui s'interpose entre les hommes et les esprits. De plus, parce qu'il aide les membres de sa communauté à « devenir indépendants », il agit comme émancipateur : en même temps qu'il arme les hommes par la création d'objets (fétiches), il libère leurs esprits. Sans nier la valeur esthétique de la production des Africains, Picasso l'envisage donc d'abord par sa fonction. D'après lui, ce n'est pas tant le nom de l'artiste que son rôle au sein du groupe qui confère une valeur esthétique à son œuvre et une valeur symbolique à sa pratique. Léopold Sédar Senghor écrit également que « l'Art nègre n'est réellement esthétique qu'à la mesure de son utilité, de son caractère collectif. Il n'est pas l'affaire de professionnels, mais l'affaire de tous parce que fait par tous et pour tous » (Senghor, 1977 : 93-94). Senghor insiste ici sur l'implication de la communauté dans le processus de création. L'artiste africain est avant tout l'un des maillons d'une chaîne plus large.

26 À l'inverse, dans le cadre de *Magiciens de la terre*, l'artiste sélectionné est « marginal ou grand prêtre, [et] la situation de l'artiste par rapport à la communauté doit pouvoir être appréciée de façon significative dans l'œuvre » (Martin, 1989b : 9). Malgré son apparente similitude, l'expression « grand prêtre » s'oppose en réalité à celle d'intercesseur. La figure du grand prêtre fait en effet référence à celui qui participe d'une communauté religieuse, hors du champ civil, en même temps qu'il occupe un rang hiérarchiquement élevé. Ce n'est donc pas du rôle de l'artiste *au sein* de sa communauté dont il est question, mais bien de la perception que l'artiste a *de celle-ci*, selon un point extérieur ou dominant.



- 27 De même, la pratique « authentique » de l'artiste traditionnel contraste généralement avec l'idée de « croisement » caractérisant l'artiste contemporain. À l'authenticité immémoriale de l'artiste traditionnel, le milieu de l'art contemporain préfère comme attribut primordial de l'artiste africain une pratique le situant « entre » des cultures africaine et occidentale. On relève ainsi que la présentation de ces artistes par les musées valorise en grande partie leur capacité à enrichir leur regard africain par des formes d'expression artistique européennes et des technologies nouvelles. En effet, les artistes africains les plus demandés et dont les œuvres sont les plus exposées et les mieux vendues sont aussi ceux dont la pratique mêle africanité et expressions artistiques occidentales, à l'exemple du Congolais (RDC) Chéri Samba (Artprice, 2019 : s. p.). D'abord peintre d'enseignes publicitaires et illustrateur, Chéri Samba décide de transposer les techniques de la bande dessinée sur la toile dès les années 1970. Ses toiles figuratives et réalistes associent image et inscriptions en français et en lingala⁷.
- 28 Le cheminement artistique du jeune peintre congolais (RDC) Eddy Ilunga Kamuanga offre un autre exemple. À son sujet, les médias évoquent un jeune homme talentueux dont l'imaginaire est nourri par des références culturelles occidentales (*comics* américains), passé par l'Institut des beaux-arts de Kinshasa avant de le quitter pour des divergences de point de vue et de questionner sa pratique au travers d'échanges avec des artistes contemporains locaux. C'est sa rencontre avec l'histoire de son pays qui marque un véritable tournant : désormais, ses toiles « agrègent de multiples références liées à l'artiste, au monde moderne et à la culture mangbetu » (Fourneaux, 2016 : s. p.). C'est en développant ce style, alliant esthétique traditionnelle congolaise et références aux nouvelles technologies, qu'il obtient le succès. Réalisées en 2014, les deux toiles *Congolese Mangbetu* et *Mangbetu* sont vendues 65 000 dollars chacune en 2018⁸. En 2019, *Palm* est vendue à plus de 100 000 dollars. Il participe à la programmation de la Biennale « off » de Dakar en 2014, en 2017 aux foires Cape Town Art Fair, Art Paris et AKA (Paris), et à la foire 1-54 de Londres en 2019. En somme, pour Chéri Samba comme pour Eddy Ilunga Kamuanga, la reconnaissance dans les années 1980 et dans les années 2010 intervient avec la valorisation d'œuvres inscrites au croisement de la tradition africaine et de la modernité européenne.
- 29 Aussi, est-ce en s'inscrivant perpétuellement dans ce discours dont la rationalité s'établit en termes d'origines culturelles, d'influences forcément réciproques, de regards sur « l'autre » et de dialogue entre « Nord » et « Sud » que l'art africain contemporain ne demeurerait « qu'une annexe ou une dépendance tropicale de l'art occidental » (Amselle, 2005 : 72).

Une tentation d'autoexotisation

- 30 Sidney Littlefield Kasfir indique que le positionnement et la facture de certains artistes contemporains africains varient non seulement en fonction de leur formation, mais aussi de leur connaissance de la scène artistique internationale et des sources du mécénat dont ils bénéficient (Littlefield Kasfir, 2000 : 124). Or, certains artistes contemporains africains semblent non seulement avoir identifié les attentes des institutions susceptibles de les exposer, mais également avoir adapté leurs discours et pratiques artistiques à cette *doxa*. Aussi, et dans l'objectif d'acquérir une reconnaissance internationale, se conformeraient-ils à ces attentes – indice d'africanité, insertion dans un discours homogénéisant, subordination au discours et à la personnalité propre des curateurs.
- 31 Ce processus peut être identifié au travers des récits construits par les artistes pour retracer leur parcours. Ceux-ci font généralement intervenir le thème de la résistance à l'adversité africaine, qui se traduit souvent par le manque de compréhension et de soutien de la part de la famille de l'artiste, ou de sa communauté, et par l'absence d'opportunités sur le continent. L'artiste contemporain africain serait ainsi d'abord relégué à la marge en raison de son activité. Au fil des entretiens d'artistes, on lit : « [M]a famille a pris mon choix comme un coup de poignard dans le dos. En Afrique,



un enfant doit aller à l'école pour devenir fonctionnaire ou directeur⁹. » Ou encore, « artiste, ce n'était pas un métier acceptable au Ghana » (Azimi, 2020 : s. p.). Ces artistes poursuivent généralement leur propos en expliquant qu'un soutien extérieur a été déterminant pour la suite de leur carrière. Celui-ci prend la forme d'une rencontre avec un mécène – en général étranger ou suffisamment en contact avec l'Europe ou l'Amérique du Nord – ou d'une admission au sein d'une école réputée en Europe, après l'obtention d'une bourse. Il ne s'agit pas ici de nier les difficultés multiples rencontrées par les artistes contemporains africains dans leur pays. On peut cependant interroger la récurrence de ces discours, ce rejet apparaissant dès lors comme une constante, un véritable trait culturel africain. Ce discours autobiographique concourt d'ailleurs à légitimer la figure du curateur-découvreur, dont la rencontre vient rectifier la situation des artistes et leur permettre vivre de leur art.

32 Koyo Kouoh, fondatrice du centre d'art RAW Material Company à Dakar, met en rapport ce manque de soutien dont souffriraient de façon chronique les artistes en Afrique avec leur place traditionnelle dans les communautés :

« [L]a création a toujours été quelque chose qui est complètement ancrée dans un entourage, dans un environnement, dans une communauté. [...] On se réjouit de la production des artistes mais on ne pense pas à les rémunérer pour ça parce que quelque part dans notre ADN culturel et social ça n'a jamais été le cas¹⁰. »

33 La situation difficile de certains ne trouverait pas ses fondements dans le rejet même de la figure de l'artiste mais plutôt dans la perception de son rôle. Si Koyo Kouoh s'appuie sur une définition senghorienne de l'artiste (Senghor, 1977), on comprend aussi que, parce qu'au service de sa communauté, celle-ci ne percevrait pas de nécessité à le rémunérer. L'artiste ne serait donc pas systématiquement exclu ou dévalorisé en raison de traits culturels africains, mais c'est du fait de son mode d'insertion dans la communauté qu'il serait privé de ressources stables.

34 De là découlerait la recherche d'autres financements émanant du mécénat ou du marché de l'art : au sujet de l'édition 2021 de Art Paris, Flavie Dannonay rappelle ainsi que « des pays faisant office de locomotives, comme l'Afrique du Sud, structurent le marché, essentiellement grâce aux initiatives privées » (Rogez, 2021 : s. p.). Il serait ainsi possible de relier la problématique économique et la construction de discours manifestant une démarche d'autoexotisation : les artistes revisitent leur parcours à partir de représentations issues des pays du Nord, et généralisent au continent africain l'image d'un artiste toujours relégué à la marge, gommant ainsi la diversité des contextes nationaux.

35 Cette tentation de l'autoexotisation semble aujourd'hui bien comprise : lancée en 2018, la Douala Art Fair, au Cameroun, est une foire d'art contemporain africain qui ambitionne de contribuer à la structuration nouvelle d'un marché de l'art en Afrique en amenant notamment les classes moyennes africaines à acheter des œuvres. Cette entreprise, qui vise également à limiter la dépendance des artistes vis-à-vis des mécènes des pays du Nord, a très tôt identifié comme objectif majeur de « déjouer les clichés ». Aussi, les organisateurs considèrent-ils que l'artiste peut s'écarter « de toute ligne culturelle figée dans des fondements anthropologiques¹¹ ». De même, l'exposition *Prête-moi ton rêve*, organisée par la Fondation pour le développement de la culture contemporaine africaine (FDCCA), a présenté une cinquantaine d'œuvres de 28 artistes contemporains africains dans différents pays africains entre 2019 et 2020. Son commissaire général, Yacouba Konaté, affirme son ambition de présenter une « Afrique qui se construit en contexte dans le mouvement des Africains ». *Prête-moi ton rêve* se veut ainsi en prise avec les réalités africaines, ce qui apparaît aussi passer par une rupture avec la façon usuelle d'exposer cet art au sein des institutions internationales, dont les expositions « interfèrent dans les débats quant à l'Afrique » (Konaté, 2020 : 8). Pour le commissaire, le choix de certains lieux d'exposition postule l'incapacité du continent à accueillir sa propre production et entraîne une confiscation du discours et de la mémoire africaine par les institutions concernées.



Conclusion

- 36 Les institutions culturelles façonnent la figure de l'artiste contemporain africain au fil des expositions qu'elles organisent, déterminant ainsi les conditions d'accès à une reconnaissance internationale. Les critères de sélection des œuvres et artistes partagés au sein des catalogues d'expositions se révèlent construits sur la base de présupposés exotisants et d'images héritées des premiers discours sur l'artiste africain traditionnel. L'exposition demeure fondée sur un indice d'africanité non explicité qui dicte pourtant la sélection des artistes contemporains africains et de leurs œuvres par le curateur-découvreur. Cette manière de donner à voir l'art contemporain africain, et les discours qui émanent de l'institution, contribuent aussi à perpétuer cet indice et l'idée d'une « africanité » à laquelle l'artiste lui-même semble finir par se conformer, dans une démarche autoexotisante.
- 37 Léopold Sédar Senghor définissait la Négritude comme « l'ensemble des valeurs de civilisation du monde noir » (Senghor, 1977 : 90), entendant par là une unité culturelle qui ne nie pas la diversité de ses composantes, les « faciès divers d'une culture » (*ibid.* : 91). Aussi, Senghor postulait-il l'existence de civilisations ivoirienne, congolaise ou sénégalaise. Les chantres de la Négritude avaient volontiers investi la question de l'art, en particulier lors du 1^{er} Festival mondial des arts nègres, tenu à Dakar en 1966. À la pratique de l'art était alors étendue cette conception simultanée de l'unité et de la diversité culturelles noires. En prétendant valoriser l'artiste africain, sa production, son message, les institutions et figures qui ont structuré la définition de l'art contemporain africain subvertissent les fondements de ce discours et le détournent de ses fins.
- 38 Aujourd'hui, des initiatives visant à offrir des leviers de visibilité aux artistes contemporains africains permettent de remettre en cause les attentes institutionnelles dominantes. La trajectoire d'un artiste tel que Cheikh N'Diaye s'inscrit ainsi à contre-courant. La galerie Cécile Fakhoury, par exemple, en dressant sa biographie, ne fait aucunement référence à une quelconque « africanité » de son regard ou de sa pratique. À cette notion est préférée l'affirmation d'une influence de la pensée philosophique sur sa démarche artistique, ce qui permet de l'inscrire dans un contexte plus large que celui de problématiques identifiées comme proprement africaines – cela, alors même que l'on compte les cinémas d'Afrique parmi ses principaux objets artistiques. L'artiste lui-même déclare se méfier des étiquettes commençant par « afro- », estimant qu'elles ne traduisent pas la complexité d'une Afrique en mouvement (Azimi, 2020 : s. p.). Aussi, est-ce par une démarche commune entre l'artiste et sa galerie, et donc par la construction d'un nouveau discours à partir d'un nouvel équilibre entre figure clé (l'artiste) et institution (la galerie), que serait réalisée la possibilité de faire exister un discours sur l'art africain à rebours d'une conception exotisante et homogénéisante qui en caractérise si constamment la diffusion, l'exposition et la vente.

Bibliographie

Amselle (Jean-Loup). 2005. *L'Art de la friche. Essai sur l'art contemporain africain*. Paris : Flammarion.

Amselle (Jean-Loup). 2009. « Géopolitique de l'art contemporain africain », p. 195-199 in *Images, mémoires et savoirs. Une histoire en partage avec Bogumil Koss Jewsiewicki* / sous la direction de Isidore Ndaywel è Nziem et Elisabeth Mudimbe-Boyi. Paris : Karthala (Hommes et sociétés).

Artprice. 2019. « Percée des artistes africains » in « Le Rapport sur le marché de l'art contemporain 2019 », site Artprice : <https://fr.artprice.com/artprice-reports/le-marche-de-lart-contemporain-2019/percee-des-artistes-africains/> [consulté le 28 février 2022].

Azimi (Roxane). 2020. « Art contemporain : Amoako Boafo, la fierté dans la peau ». *Le Monde*, mis en ligne le 24 décembre 2020 : https://www.lemonde.fr/afrique/article/2020/12/24/art-contemporain-amoako-boafo-la-fierté-dans-la-peau_6064450_3212.html [consulté le 1^{er} mars 2022].



Barriendos (Joaquín). 2009. « Le système international de l'art contemporain. Universalisme, colonialité et transculturalité ». *Revue 2.0.1* [en ligne] : http://www.revue-2-0.net/files/201_barriendos_fr.pdf [consulté le 5 septembre 2020].

Bassene (Reine). 2013. *L'Art contemporain africain : Enjeux et perspectives face à l'émergence du marché de l'art globalisé*. Thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication, Université de Nice Sophia Antipolis.

Beier (Ulli). 1968. *Contemporary Art in Africa*. Londres : Pall Mall Press.

Bhabha (Homi). 1989. « Hybridité, hétérogénéité et culture contemporaine », p. 24-27 in *Magiciens de la terre* [catalogue de l'exposition au Centre Pompidou et à la Grande Halle de la Villette, Paris, 18 mai - 14 août 1989] / sous la direction de Jean-Hubert Martin. Paris : Centre Pompidou.

Boittin (Jennifer Anne) & Taraud (Christelle). 2019. « Érotisme colonial et "goût de l'autre" » in *Sexualités, identités & corps colonisés* / sous la direction de Gilles Boëtsch, Nicolas Bancel, Pascal Blanchard, Sylvie Chalaye, Fanny Robles, T. Denean Sharpley-Whiting, Jean-François Staszak, Christelle Taraud, Dominic Thomas et Naïma Yahy. Paris : CNRS éditions.

Bonnain-Dulon (Rolande). 2005. « Art primitif : prix du désir, prix de l'objet ». *Ethnologie française*, 35(3), p. 401-409.

Buren (Daniel). 1989. « Les images volées », p. 110-111 in *Magiciens de la terre* [catalogue de l'exposition au Centre Pompidou et à la Grande Halle de la Villette, Paris, 18 mai - 14 août 1989] / sous la direction de Jean-Hubert Martin. Paris : Centre Pompidou.

Busca (Joëlle). 2016. *L'Art contemporain africain*. Paris : L'Harmattan.

Ciarcia (Gaetano). 2001. « Croire aux arts premiers ». *L'Homme*, 158-159, p. 339-352, en ligne : <http://journals.openedition.org.buproxy.univ-avignon.fr/lhomme/116> [consulté le 1^{er} mars 2022].

DOI : 10.4000/lhomme.116

Downey (Anthony). 2005. « Curating Africa: "Africa Remix" and the categorical dilemma ». *Wasafiri*, 45(2), p. 47-55.

DOI : 10.1080/02690050508589984

Enwezor (Okwui) & Okeke-Agulu (Chika). 2009. *Contemporary African Art since 1989*. Bologne : Damiani.

Foucault (Michel). 2001. « Le sujet et le pouvoir », p. 1058 in *Dits et écrits. II : 1976-1988*. Paris : Gallimard (Quarto).

Fourneaux (Marie-Émilie). 2016. « Eddy Ilunga Kamuanga, reconquête d'une histoire confisquée ». *Art absolument*, 70, p. 60-61, en ligne : <https://media.artabsolument.com/pdf/article/70516.pdf> [consulté le 1^{er} mars 2022].

Glissant (Édouard). 1997. *Poétique. IV : Traité du Tout-Monde*. Paris : Gallimard.

Jones (Caroline A.) & Nelson (Steven). 2015. « L'histoire de l'art aux États-Unis et le tournant vers la mondialité ». *Perspective*, 2, p. 95-110.

DOI : 10.4000/perspective.6160

Konaté (Yacouba). 2020. « Préface », p. 8-9 in *Prête-moi ton rêve*. Exposition panafricaine itinérante. Casablanca : Fondation pour le développement de la culture contemporaine africaine (FDCCA), en ligne : <https://www.communicart.fr/feuilleter-le-catalogue-de-l'exposition-panafricaine-itinerante-prete-moi-ton-reve-actuellement> [consulté le 1^{er} mars 2022].

Littlefield Kasfir (Sydney). 2000. *L'Art contemporain africain*. Paris : Thames & Hudson.

Magnin (André). 1989. « 6° 48' sud 38° 39' est », p. 16-17 in *Magiciens de la terre* [catalogue de l'exposition au Centre Pompidou et à la Grande Halle de la Villette, Paris, 18 mai - 14 août 1989] / sous la direction de Jean-Hubert Martin. Paris : Centre Pompidou.

Magnin (André), Luque (Aline) & Gruénais (Marc-Éric). 1990. « Magiciens de la terre ». *Bulletin de l'Association française des anthropologues*, 39, « Anthropologues, anthropologie et musées », p. 55-67.

Malraux (André). 1976. *Le Miroir des limbes. II : La Corde et les souris*. Paris : Gallimard (Folio).

Martin (Jean-Hubert) (dir.). 1989a. *Magiciens de la terre* [catalogue de l'exposition au Centre Pompidou et à la Grande Halle de la Villette, Paris, 18 mai - 14 août 1989]. Paris : Centre Pompidou.

Martin (Jean-Hubert). 1989b. « Préface », p. 8-11 in *Magiciens de la terre* [catalogue de l'exposition au Centre Pompidou et à la Grande Halle de la Villette, Paris, 18 mai - 14 août 1989] / sous la direction de Jean-Hubert Martin. Paris : Centre Pompidou.

Murphy (Maureen). 2005. « À propos de l'exposition Africa Remix ». *Gradhiva*, 2, p. 142-144, en ligne : <http://journals.openedition.org.buproxy.univ-avignon.fr/gradhiva/521> [consulté le 1^{er} mars 2022].

Murphy (Maureen). 2013. « Des *Magiciens de la terre*, à la globalisation du monde de l'art : retour sur une exposition historique ». *Critique d'art*, 41, p. 1-5, en ligne :



<http://journals.openedition.org.buproxy.univ-avignon.fr/critiquedart/8307> [consulté le 1^{er} mars 2022].

DOI : 10.4000/critiquedart.8307

Okeke-Agulu (Chika). 2015. *Postcolonial Modernism: Art and Decolonization in Twentieth-Century Nigeria*. Durham : Duke University Press.

Price (Sally). 2012. *Arts primitifs ; regards civilisés*. Traduit de l'américain par Geneviève Lebaut et Marie-Anne Sichère. Paris : énsb-a [École nationale supérieure des beaux-arts] (D'art en questions).

Quirós (Kantuta) & Imhoff (Aliocha). 2013. « Historiographie de l'art, depuis l'Afrique. Fragments pour un chantier de traductions des discours africains sur l'art ». *Multitudes*, 53, p. 33-46.

DOI : 10.3917/mult.053.0033

Rogez (Olivier). 2021. « Le marché de l'art contemporain africain en pleine évolution ». Site de RFI, mis en ligne le 15 septembre 2021 : <https://www.rfi.fr/fr/podcasts/afrique-%C3%A9conomie/20210914-le-march%C3%A9-de-l-art-contemporain-africain-en-pleine-%C3%A9volution> [consulté le 1^{er} mars 2022].

Segalen (Victor). 1986. *Essai sur l'exotisme*. Paris : Le Livre de Poche.

Senghor (Léopold Sédar). 1977. *Liberté*. Tome 3 : *Négritude et civilisation de l'universel*. Paris : Seuil.

Souvignet (Florent). 2014. *L'Art contemporain africain aux États-Unis : Vers une anthropologie des marges*. Thèse de doctorat en anthropologie sociale et ethnologie, Paris, EHESS.

Spiesse (Emmanuelle). 2016. « L'art contemporain d'Afrique vu par André Magnin : reprendre ou défaire le discours d'un commissaire ». *Études littéraires africaines*, 41, p. 102-108, en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/ela/2016-n41-ela02701/1037795ar.pdf> [consulté le 1^{er} mars 2022].

DOI : 10.7202/1037795ar

Sunier (Sandra). 1997. « Le scénario d'une exposition ». *Culture & Musées*, 11-12, p. 195-211.

DOI : 10.3406/pumus.1997.1096

Vincent (Cédric). 2007. « Domino, Christophe & Magnin, André. *L'Art africain contemporain* ». *Cahiers d'études africaines*, 185, p. 185-187, en ligne : <http://journals.openedition.org.buproxy.univ-avignon.fr/etudesafriaines/6849> [consulté le 1^{er} mars 2022].

Notes

1 Site du Carreau du Temple, à Paris, qui accueille la foire : <https://www.carreaudutemple.eu/also-known-as-africa-akaa-2021> (consulté le 28 février 2022).

2 Site du Centre Pompidou, « Exposition/Musée », « *Africa Remix, l'art contemporain d'un continent*, 25 mai - 8 août 2005 » : <https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/cgjoj8K> (consulté le 28 février 2022).

3 Site du Centre Pompidou, « Parcours Expositions », « *Africa Remix, l'art contemporain d'un continent*, exposition du 25 mai au 8 août 2005 » : <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-AFRICAREMIX/ENS-AfricaRemix.htm> (consulté le 28 février 2022).

4 Site de la Fondation Louis Vuitton, « Programme/Archives », « *Art/Afrique, le nouvel atelier*, exposition du 26 avril au 4 septembre 2017 » : <https://www.fondationlouisvuitton.fr/fr/evenements/art-afrique-le-nouvel-atelier> (consulté le 28 février 2022).

5 Site du Musée d'art moderne de la Ville de Paris, « *The Power of My Hands. Afrique(s) : artistes femmes*, exposition du 19 mai au 22 août 2021 » : <https://www.mam.paris.fr/fr/expositions/exposition-power-my-hands> (consulté le 28 février 2022).

6 Il s'agit ici des artisans et artistes anonymes dont la production artistique a été découverte et valorisée par les marchands et collectionneurs d'art africain du début du xx^e siècle.

7 Langue bantoue parlée principalement en République démocratique du Congo et en République du Congo.

8 Ventes aux enchères des œuvres de l'artiste Eddy Ilunga Kamuanga, site Artsy : <https://www.artsy.net/artist/eddy-kamuanga-ilunga/auction-results> (consulté le 28 février 2022).

9 Site du Centre Pompidou, « Expositions, Société », « Barthélémy Togo, l'artiste comme montreur » : <https://www.centrepompidou.fr/fr/magazine/article/barthelemy-togo-lartiste->



comme-montreur (consulté le 1^{er} mars 2022).

10 « L'art contemporain et les enjeux des représentations culturelles en Afrique », interview de Koyo Kouoh, site Thinking Africa : <https://www.thinkingafrica.org/V2/portfolio/lart-contemporain-les-enjeux-des-representations-culturelles-en-afrique-2/> (consulté le 1^{er} mars 2022).

11 Site de la Douala Art Fair : <http://www.doulaartfair.com/a-propos/> (consulté le 5 janvier 2021).

Pour citer cet article

Référence papier

Marie-Adeline Tavares, « À propos des discours institutionnels sur l'art contemporain africain : redéfinir l'africanité ? », *Culture & Musées*, 39 | 2022, 275-301.

Référence électronique

Marie-Adeline Tavares, « À propos des discours institutionnels sur l'art contemporain africain : redéfinir l'africanité ? », *Culture & Musées* [En ligne], 39 | 2022, mis en ligne le 01 juin 2022, consulté le 13 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org.buproxy.univ-avignon.fr/culturemusees/8303> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/culturemusees.8303>

Auteur

Marie-Adeline Tavares

EHESS

Marie-Adeline Tavares est doctorante en anthropologie à l'EHESS, rattachée à l'Institut des mondes africains (IMAf, UMR 8171). Elle s'intéresse aux représentations et principes sous-jacents des discours contemporains sur l'art africain produits par les acteurs du marché de l'art et des institutions culturelles. Elle prépare actuellement une thèse consacrée aux expositions de l'art africain traditionnel et contemporain au sein de musées africains et européens.

Courriel : [marieadeline.tavares\[at\]outlook.fr](mailto:marieadeline.tavares@outlook.fr)

Droits d'auteur

Culture & Musées

