

L'art « noir », victime du mépris raciste

LE MONDE | 25.07.2016 à 06h36 • Mis à jour le 26.07.2016 à 14h31 | Par Philippe Dagen

Série : « La ruée vers l'art » 1/6



Groupe d'indigènes africains, avec un personnage européen, à l'Exposition universelle de 1900.

Impossible de ne pas le rappeler en préambule : on ne peut ébaucher une histoire de l'art en Afrique, raconter ses acteurs, ses pays fertiles, ses esthétiques, sa création actuelle, ses réussites et ses difficultés, sans évoquer la traite des esclaves et la colonisation.

Toutes deux reposent sur une certitude : les « Nègres » qui habitent l'Afrique ont pour destin d'être asservis par les « Blancs » des Etats européens et leurs agents militaires, commerciaux et religieux. Il en est ainsi du XVII^e au XIX^e siècle.

La conférence de Berlin, à l'hiver 1884-1885, marque l'apogée de ce processus. Elle partage le continent en délimitant les frontières entre les territoires qui se trouvent sous l'autorité du Royaume-Uni, de l'Empire allemand, de la République française et de plusieurs royaumes – Belgique, Espagne, Italie et Portugal. Les deux principales puissances sont la britannique et la française. Ne subsistent que deux Etats indépendants : l'Ethiopie (plus tard conquise par l'Italie fasciste) et le Liberia, devenu république en 1847.

Mépris raciste

Des peuples bons à être raziés et vendus comme esclaves dans les Amériques ou instruits par les colonisateurs ne peuvent être capables de création artistique. Qu'attendre de « sauvages », de « primitifs » ? Rien.

Pourtant, au XVI^e siècle, posséder une salière ou un olifant d'ivoire sculpté de figures par des artistes des côtes du Bénin et du Congo était un signe de prestige en Europe. Ces ivoires dits « afro-portugais », exécutés en Afrique et commandés par des marchands principalement portugais, séduisaient.

Deux cents ans plus tard, il ne reste rien de cette compréhension initiale. Le mépris raciste est confirmé par la certitude de la supériorité religieuse. Le vocabulaire est explicite : vers 1900, on ne dit pas une « statue africaine », mais un « fétiche », terme péjoratif. Les « Nègres » doivent être convertis, c'est-à-dire extirpés de leurs « magies » païennes pour accéder à la transcendance du monothéisme chrétien. Les objets de leurs cultes ne peuvent donc être considérés, au mieux, que comme des curiosités.

La voie criminelle

Le deuxième moment du récit est celui du primitivisme. A la fin du XIX^e siècle, des artistes occidentaux commencent à s'intéresser aux « fétiches » et aux masques que la colonisation fait parvenir en Europe.

Dans le meilleur des cas, des ethnologues, qui sont aussi souvent linguistes ou géographes, collectent des objets destinés à l'étude des systèmes religieux, politiques et sociaux que la colonisation et l'acculturation sont en train de faire disparaître.

Ces objets aboutissent dans des musées – Musée d'ethnographie du Trocadéro à Paris, British Museum à Londres, etc. Il arrive que des missionnaires aient la même attitude et, tout en contribuant à la perte des religions autochtones, contribuent à la préservation de sculptures rituelles : c'est le cas au Congo belge et dans les colonies allemandes.

Mais il y a aussi la voie criminelle. Des membres des troupes coloniales, des fonctionnaires, des commerçants et, plus tard, des marchands spécialisés reviennent en Europe avec dans leurs malles quelques pièces ou des ensembles plus importants.

Dans le meilleur des cas, les objets sont acquis par échange ou à très bas prix. Dans le pire, qui est fréquent, ils sont pillés. Ce fut le sort des bronzes du palais royal d'Abomey (Bénin), mis à sac par les troupes françaises en 1894, et de bien d'autres œuvres, saisies dans des opérations « punitives » ou extorquées de force.

Casser les codes de la peinture et de la sculpture

En Europe, ces pièces suscitent bientôt un marché, qui passe des Puces vers 1900, à de luxueuses galeries quinze ans plus tard. Ce laps de temps est celui de l'avènement de l'« art nègre ».

Des artistes d'avant-garde, français (Matisse, Derain, Picasso, Braque) et allemands (Kirchner, Nolde, Pechstein), achètent des pièces africaines, les vantent, en parlent, et semblent les accompagner dans leur volonté de casser les codes de la peinture et de la sculpture. Cet engouement a ses princes du commerce, les marchands Paul Guillaume et Charles Ratton à Paris. Mais il a aussi ses poètes : Guillaume Apollinaire, Tristan Tzara ou Michel Leiris.

Le mouvement s'amplifie dans l'entre-deux-guerres et tourne à la mode confuse, associant statuaire sacrée Baoulé (Côte d'Ivoire) ou Fang (Gabon), jazzbands de La Nouvelle-Orléans et danses érotico-exotique à la Joséphine Baker. Primitivisme est le nom que donnent à ce mouvement deux historiens américains de l'art moderne, Robert Goldwater en 1938 et William Rubin en 1984.

Cette année 1984, William Rubin est le principal auteur d'une exposition restée dans les mémoires : « Primitivism in XXth Century Art ». Elle a lieu au Museum of Modern Art (MoMA) de New-York, lieu saint de la modernité. De Gauguin jusqu'aux années 1960, en passant par le fauvisme, le cubisme, Dada et le surréalisme, l'exposition montre comment les arts africains, océaniques et amérindiens ont été déterminants pour les mouvements artistiques en Europe et aux Etats Unis. Admirable par le choix des œuvres, elle est discutable sur bien de ses affirmations et comparaisons.

Artistes vivants

L'essentiel n'est pas là, mais dans ce fait : en 1984, l'art « nègre » est présenté exclusivement du point de vue des avant-gardes occidentales – et présenté comme un art du passé. Ses qualités plastiques, son inventivité et sa variété formelle, la prodigieuse maîtrise d'œuvres dont on mesure désormais la complexité ne sont – en principe, du moins – plus en cause à cette date.

Que l'art « nègre » est digne du même intérêt que les arts des autres parties du monde, les visiteurs de l'exposition « Primitivism » en sont convaincus, comme le sont, au même moment, ceux du Musée de l'homme, au Trocadéro. Et comme le sont, aujourd'hui, les visiteurs du Musée du quai Branly, vieux de dix ans seulement.

Mais il s'agit d'arts anciens. Autrement dit : si l'intérêt pour le primitivisme a contribué très fortement à la reconnaissance des arts de l'Afrique, il les a enfermés dans une époque révolue. Dès 1963, Alain Resnais et Chris Marker ont intitulé leur film sur la sculpture nègre *Les statues meurent aussi*. C'est tout dire.

Or, des artistes en Afrique, en 1984, il y en a : des vivants, jeunes ou moins jeunes, actifs et productifs. Mais on ne les montre que très peu – pas plus à New-York ou Londres qu'à Paris. Il n'y a pas un seul artiste africain vivant dans le dernier chapitre de « Primitivism » consacré aux années 1970 et 1980 et Kirk Varnedoe, son auteur, ne songe même pas à s'en expliquer, trop occupé à discuter du *land art*, du minimalisme et de l'artiste conceptuel allemand Joseph Beuys. Sur le moment, la critique non plus n'en dit rien.

1989 : une exposition fait scandale

Cinq ans plus tard, un conservateur de musée prend conscience du problème : Jean-Hubert Martin. C'est en France que ça se passe. En 1989, il est l'auteur de l'exposition « Magiciens de la Terre », dont les œuvres sont partagées entre le Centre Pompidou et la Grande Halle de la Villette. Le principe est de confronter 101 artistes, moitié occidentaux, dont nombre de célébrités internationales du moment, moitié de créateurs venus du reste du monde.

Quand on lui demande aujourd'hui ce qui l'a poussé à se lancer dans ce projet, M. Martin répond qu'il a toujours « *été un peu dadaïste* ». Dans sa préface du catalogue, il prenait position sans équivoque : « *L'idée communément admise qu'il n'y a de création en arts plastiques que dans le monde occidental ou fortement occidentalisé est à mettre au compte des survivances de l'arrogance de notre culture. Sans parler de ceux qui pensent toujours que, parce que nous possédons une technologie, notre culture est supérieure aux autres.* »

L'événement fut majeur, le scandale durable. « *J'avais conscience des réactions qui allaient venir*, confie Jean-Hubert Martin, qui s'en amuse désormais. *Le petit monde de l'art occidental a été révolté.* » C'est en effet assez conforme aux souvenirs que l'on a gardés de cet épisode.

« Magiciens de la Terre » est « *la première grande expo qui ait ouvert la porte* », ajoute le conservateur. On ne peut lui refuser ce mérite, quelles que soient les critiques qui ont contesté le mode de choix des artistes non occidentaux. L'année 1989 reste bien une date repère pour les arts non occidentaux. Pour le Centre Pompidou aussi, qui s'ouvrait à des régions du monde qu'il ignorait.

« Un impact visuel »

Il y a avait plusieurs Africains parmi les Magiciens, dont Seyni Awa Camara, Esther Mahlangu, Frédéric Bruly Bouabré, Bodys Isek Kingelez, Cyprien Tokoudagba et l'atelier Kane Kwei.

Auparavant, leurs noms et leurs œuvres étaient à peu près totalement inconnus. Les peintures murales géométriques de Mahlangu, le panthéon vaudou de Tokoudagba ou les cercueils en forme de Mercedes ou de requin de Kane Kwei ont immédiatement intéressé celles et ceux – pas si nombreux, car l'affluence était modeste – qui se sont alors rendus à Beaubourg et à La Villette. « *Je cherchais des œuvres qui aient un impact visuel. Et des artistes qui n'avaient rien à voir avec le système de l'art occidental plutôt que des artistes sortis des écoles* », explique Jean-Hubert Martin.

Aujourd'hui, comment ne pas penser qu'il fallait un choc aussi violent que possible pour faire enfin douter de ses certitudes narcissiques le milieu et le marché de l'art contemporain ?

« *Personne ne parlait alors de mondialisation, la notion n'était pas encore une banalité. Or je voyais comment des corrélations étaient en train de s'établir entre les parties du monde – partout sauf en art* », dit Jean-Hubert Martin.

En 2014, le Centre Pompidou a organisé une exposition et un colloque pour commémorer et analyser « Magiciens de la Terre ». Le moins que l'on puisse dire est qu'en 1989, on n'aurait pas parié sur une telle sacralisation par l'histoire.

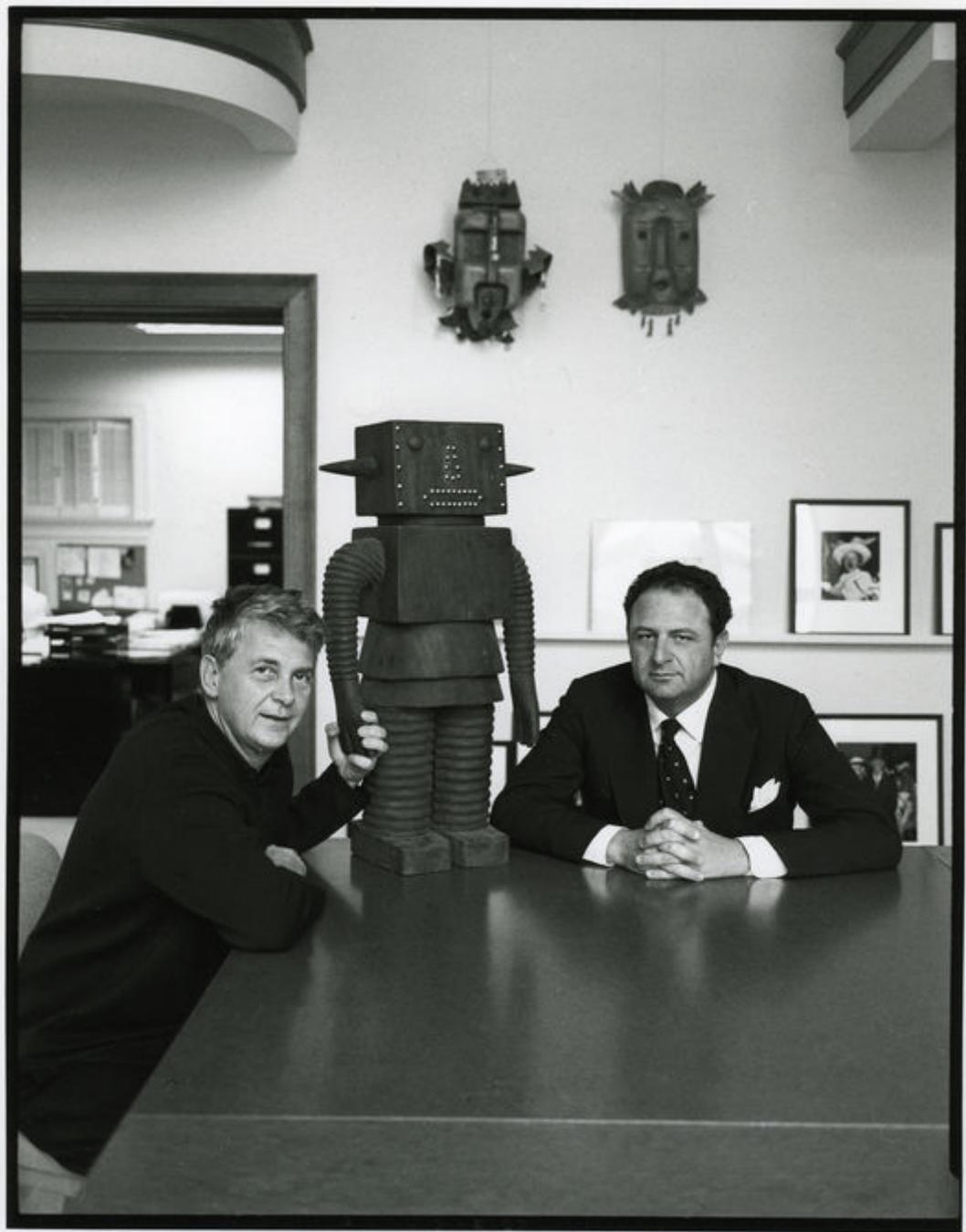
Par Philippe Dagen

En savoir plus sur http://www.lemonde.fr/festival/article/2016/07/25/l-art-noir-victime-du-mepris-raciste_4974143_4415198.html#gUXIgcHWRgay4avF.99

Défricheurs d'Afrique

LE MONDE | 26.07.2016 à 12h01 • Mis à jour le 26.07.2016 à 21h12 | Par Roxana Azimi

Série : « La ruée vers l'art » 2/6



André Magnin et Jean Pigozzi, New York, 1997

C'était à peine une demi-heure avant que l'exposition « Les Magiciens de la Terre » ferme ses portes à la Grande Halle de La Villette (Paris), le 14 août 1989. « A 16 h 30 », se souvient le collectionneur Jean Pigozzi, « Johnny » pour les intimes. Moins de trente minutes pour voir une exposition, c'est peu.

Mais pour ce grand escogriffe au look « retour d'Hawaï » et au visage impassible, c'est assez pour se faire une idée. Et, dans la foulée, se défaire d'une autre. « Pour moi, l'Afrique, c'était les masques en bois et les chiens hérissés de clous », confie-t-il dans son appartement de la place Saint-Sulpice, polo bleu électrique et Ugg aux pieds.

Ce jour-là, en 1989, il découvre que l'Afrique, ce sont aussi des peintres et des sculpteurs qui « font des trucs contemporains qu'on pourrait exposer à Brooklyn ou à New York ». New York, c'est là que ce photographe réside une partie de l'année. Là qu'il a sa bande de potes. Là qu'il a déjà fait quelques emplettes d'art à la mode.

« J'avais la collection d'un bon dentiste de Maubeuge, un petit Lichtenstein, un petit dessin de Schnabel, raconte-t-il, pince-sans-rire. Mon copain, le publicitaire anglais Charles Saatchi, m'a dit que tout ça, c'était bien joli, mais qu'il fallait collectionner en profondeur, acheter dix Warhol, dix Lichtenstein, etc. »

« Johnny » a de l'argent, il est héritier de la firme automobile Simca, mais il n'a pas des moyens illimités. Il n'est pas à plaindre non plus, entre ses résidences en Suisse, New York, le cap d'Antibes et Paris. L'art, il connaît aussi : il a grandi avec des Renoir et des Sisley aux murs de l'appartement familial de Neuilly (Hauts-de-Seine).

Budget « illimité »

Mais acheter des Warhol en quantité, c'est une autre paire de manches. Surtout, cet intime de la jet-set n'est pas moutonnier. Les trophées immédiatement identifiables, qui font joli au-dessus du canapé, très peu pour lui. Les quotas – « 30 % d'artistes femmes, 20 % de ceci, 10 % de cela » –, ce n'est pas non plus son genre.

L'excentrique qui tutoie magnats de la finance et *beautiful people* veut se distinguer. « Ce qui m'a plu, aux “Magiciens de la Terre”, c'est que c'était complètement libre, ajoute-t-il. Ces artistes n'étaient jamais allés aux Beaux-Arts ni au Louvre ou au Centre Pompidou, ils ne connaissaient pas Warhol. Ils étaient autodidactes, mais d'une grande intelligence. »

Le lendemain de sa visite, il ne fait pas les choses à moitié : il appelle le Centre Pompidou, coorganisateur de l'exposition, et déclare vouloir tout acheter en bloc. Petit problème : la chaîne Canal+, mécène de l'événement, est propriétaire de l'ensemble.

Qu'importe, il en achète une partie. Il veut surtout rencontrer la personne qui a réuni les œuvres venant d'Afrique. Elle s'appelle André Magnin et, deux jours plus tard, les deux hommes se retrouvent au Café Beaubourg, à Paris. Ce dernier s'en souvient encore : « Pigozzi me demande : “Vous faites quoi demain ?” Je lui réponds : “Je rêve de poursuivre mes recherches en Afrique.” Il me dit : “Je finance ça et vous me montez une collection unique, exclusive.” »

L'affaire est pliée. Le budget ? « *Illimité et limité, mais je n'ai jamais su la limite* », botte en touche André Magnin. Pigozzi est plus direct : il dit avoir déboursé entre 25 000 et 100 000 euros par an, pendant plus de vingt ans. Une somme qu'il aurait pu « *dépenser en boîtes de nuit, dans des équipes de polo ou des maîtresses suédoises* ». Attention, précise Magnin, « *l'équivalent de 100 000 euros dans les années 1990, c'était de quoi acheter un - appartement* ».

Routes chaotiques

Le problème, pour l'art africain, ce n'est pas l'argent, mais le temps. « *Si on a beaucoup de moyens et qu'on veut une collection d'art américain, il suffit de se promener à Londres ou à New York, et en trois mois c'est fait*, remarque Jean Pigozzi. *Pour monter la même collection en Afrique, il faut dix ans.* »

Pas une seule fois, Pigozzi ne mettra les pieds sur le continent. Le bonhomme n'est pas un aventurier. « *L'Afrique dont on parle, ce ne sont pas les lions qui mangent des gazelles ni des crocodiles qui se brossent les dents*, dit-il. *Ce sont des grandes villes bondées, des embouteillages de huit heures, des hôtels improbables qui sentent le mois.* »

Cette Afrique-là, c'est Magnin qui se chargera de la défricher – pour remplir les stocks de « Johnny ». Pas simple : il n'y a pas de téléphone portable et Internet en est à ses balbutiements. « *Il fallait parfois trois semaines pour joindre un numéro à Lagos*, se souvient Magnin. *Il fallait y aller, n'avoir peur de rien.* »

Pendant dix ans, il voyagera une fois par mois en Afrique, principalement dans la partie francophone. Par goût et par confort – Magnin ne parle pas bien anglais. Et puis un pays comme l'Angola, en pleine guerre civile, est intouchable. Le Mozambique s'ouvre à peine.

Pour retrouver John Fundi, un artiste makondé qui vit sur les hauts plateaux, à 1 500 kilomètres de Maputo, Magnin traverse le pays sur des routes chaotiques. Au bout de deux semaines, il arrive au village de Mueda, près de la frontière tanzanienne. « *Il était 6 heures du matin, tout le monde dormait, les poules piaillaient. Et puis les gens ont commencé à m'encercler.* »

Un grand Blanc en short et baskets avec une valise en carton bouilli, ça ne court pas les rues, à Mueda. Magnin explique tant bien que mal qu'il cherche des artistes et finit par comprendre qu'ils avaient levé le camp depuis longtemps pour la Tanzanie... Parfois, en cherchant un artiste, il en découvre un autre. C'est ainsi que de retour de sa première rencontre avec Cyprien Tokoudagba, à Abomey, au Bénin, il repère le travail de Romuald Hazoumé. Qui depuis a fait un beau chemin.

« De l'art d'aéroport »

Dénicher les œuvres est une chose. Les rapatrier en est une autre. Les sculptures arrivent en Europe bourrées d'insectes, les photos sont infestées de champignons. A cause de l'humidité, les toiles se rétractent ou arrivent collées. Parfois, Pigozzi envoie de l'argent à des artistes qui disparaissent dans la nature.

Aux aléas locaux s'ajoute l'ironie du milieu de l'art occidental. « *On me disait : "C'est fun, c'est gentillet", ou alors : "C'est de l'art d'aéroport"* », se rappelle Pigozzi. Les quolibets n'émeuvent pas le gaillard qui, depuis 1989, a amassé une collection pléthorique, marquée par un penchant pour l'école populaire kinoise, Chéri Samba en tête, mais aussi pour l'Ivoirien Frédéric Bruly Bouabré.

Un goût que partagent très vite une petite poignée d'autres collectionneurs comme la styliste Agnès B. et Alain-Dominique Perrin, fondateur et président de la Fondation Cartier, initiés eux aussi par André Magnin. « *André rapportait cent dessins de Bouabré dans une boîte à chaussures, se souvient Pigozzi. J'achetais soit tout, soit la moitié et Agnès B. prenait le reste.* »

Mais cette passion pour l'art contemporain africain reste limitée à un cercle dont les membres se comptent sur les doigts d'une main. Rares sont les Indiana Jones occidentaux à sillonner l'Afrique. Les acheteurs d'alors sont des expatriés ou des visiteurs occasionnels.

Tournée mondiale

De vrais concurrents, Pigozzi n'en a que deux, allemands l'un et l'autre : l'homme d'affaires Hans Bogatzke et, plus modestement, le journaliste Gunter Péus. Et encore, leurs goûts diffèrent. Le premier s'oriente davantage vers l'Afrique du Sud et les artistes de la diaspora. Le second, correspondant de la télévision ZDF en Afrique, achètera principalement des œuvres dans les pays où il est en poste, notamment au Kenya.

L'année 1991 marque un tournant. Le duo Pigozzi-Magnin organise à Majorque l'exposition qui préfigure la collection. Elle fera en fait une tournée mondiale, avec une centaine d'accrochages. Pour André Magnin, la collection, riche aujourd'hui de plus de 10 000 œuvres, est une contribution majeure à l'émergence des artistes africains sur la scène internationale. « *On a fait connaître mondialement une trentaine d'artistes. Quel collectionneur peut se targuer d'avoir fait la même chose ?* », exulte-t-il.

Il est toutefois des créateurs comme le Ghanéen vivant au Nigeria El Anatsui, le Sénégalais Moustapha Dime ou le Malien Abdoulaye Konaté, sans compter les artistes sud-africains, qui se sont imposés sans passer par la case Pigozzi. Et c'est normal, ce tandem n'est pas un service public et n'a pas vocation à « couvrir » un continent entier.

« *Pour les Français, la collection Pigozzi est importante car elle est rattachée aux "Magiciens de la Terre"*, affirme la curatrice sénégalaise N'Goné Fall. *Aux Etats-Unis, les gens ne connaissent pas forcément cette exposition au Centre Pompidou. Il faut se calmer avec la vision franco-française !* »

« Fausses icônes » ?

Interrogé en 2009, le commissaire d'exposition d'origine camerounaise Simon Njami affirmait que la collection Pigozzi avait contribué à « *fabriquer de fausses icônes* », « *conformes à l'image qu'on se fait de l'Afrique* ». Ce qui est exagéré. Car il y a de bons artistes dans la collection, reconnus ailleurs. Et puis ces artistes ont tous été promus par la *Revue noire*, que Njami cofonde en 1991, l'année où débute l'exposition itinérante de la collection Pigozzi.

L'idée de *Revue noire* est de « redresser les bêtises qu'on entendait, d'inscrire l'Afrique dans le monde ». Pendant dix ans, elle sera une caisse de résonance précieuse de la réalité du continent et de sa diaspora. On peut croire qu'elle aura inspiré une autre revue, *Nka*, lancée trois ans plus tard à New York par l'Américano-Nigérian Okwui Enwezor, qui est un personnage central de l'art contemporain et africain mondialisé.

En 1991, un autre événement fait date, l'exposition « Africa Explores », orchestrée par l'Américaine Susan Vogel en deux lieux new-yorkais, le Center for African Art et le New Museum of Contemporary Art. Le propos ? Présenter les artistes africains comme des explorateurs et non des exploités. Balayer tout essentialisme et prétendue « *authenticité africaine* ».

C'est là que Pigozzi repère des photos d'artistes maliens alors anonymes. Magnin, lui, s'intéressait peu à ce médium. Mais, même pour le novice qu'il est, la qualité saute aux yeux. Photocopies de ces images sous le bras, il saute dans un avion pour le Mali. A Bamako, un chauffeur le conduit jusqu'au photographe Malick Sidibé, qui à son tour le mènera à son confrère Seydou Keïta. Surpris de sa venue, ce dernier, à la retraite depuis 1977, lui aurait lancé : « *Vous avez fait tous ces kilomètres pour moi ?* »

Par Roxana Azimi

En savoir plus sur http://www.lemonde.fr/festival/article/2016/07/26/defricheurs-d-afrique_4974829_4415198.html#jTk9QhS4bGOjhqId.99

Stars du studio à Bamako

LE MONDE | 26.07.2016 à 21h10 • Mis à jour le 28.07.2016 à 10h51 | Par [Claire Guillot](#)

Série : « La ruée vers l'art » 3/6



Malick Sidibé, à Bamako, en 2009.

Pour le Malien Seydou Keita, photographe de studio mort en 2001, l'exposition qui s'est achevée le 11 juillet au Grand Palais est une consécration. Et un symbole : c'est ici, en 1906, qu'a eu lieu l'Exposition coloniale. Un siècle plus tard, ses portraits, de près de deux mètres de haut, d'habitants endimanchés d'un Bamako disparu sont affichés sur les murs. La créatrice de mode et collectionneuse agnès B. a été une fan de la première heure, intégrant ses images dans sa collection et sa galerie : « *Il y a une telle dignité, un tel respect dans les images de Keita. Il va chercher l'âme des gens. Je le mets au même niveau que Cartier-Bresson.* »

La reconnaissance de Seydou Keita, surnommé « le père de la photo africaine », comme celle de l'autre studiotiste malien Malick Sidibé, n'a pas été un long fleuve tranquille. C'est d'Occident qu'est venu le succès. Et, avec lui, les convoitises, les trafics, et un procès retentissant.

Dans les années 1990, lorsque ces images attirent l'attention des Européens, la photo de studio noir et blanc, qui a eu son âge d'or dans le Bamako de l'après-guerre, est déjà quasi morte et oubliée en Afrique. Les studios de la capitale ont presque tous fermé, terrassés par les « mini-lab » en couleur. Keita, qui a tiré le portrait de milliers de clients de 1948 à 1962, face à la prison de Bamako, est à la retraite et bricole les Mobyette. Son compère Malick Sidibé, qui a photographié les fêtes endiablées après l'indépendance, est reconverti comme réparateur d'appareils photo.

« Le photographe du siècle »

Leur « découverte » s'écrit en deux histoires parallèles. Françoise Huguier, photographe française et bourlingueuse infatigable, se retrouve en 1992 à Bamako pour un travail sur l'architecture coloniale. Elle rencontre Seydou Keita et tombe en arrêt devant ses malles pleines de négatifs soigneusement rangés. « *A l'époque, j'étais bien incapable de dire que Keita était le photographe du siècle !* raconte-t-elle. *Mais ses images étaient historiques.* » Elle lui emprunte un lot de négatifs, « *pour les nettoyer, car ils étaient plein de poussière, et en faire des tirages en France.* » Elle les montre à Louis Mesplé, alors directeur du festival photo d'Arles, qui organise une première exposition Keita à Rouen, en 1993, puis une projection à Arles en 1994.

Françoise Huguier est aussi la fondatrice, avec le photographe Bernard Descamps, des Rencontres de la photo de Bamako, en 1994. Pour la première édition, elle inclut Malick Sidibé et Seydou Keita, parmi bien d'autres. Et va militer pour faire acheter leurs tirages par l'Etat français. Au bout de dix ans, Françoise Huguier rendra les négatifs à leurs propriétaires : « *Je ne suis pas une agent de photographes ! J'ai juste tenté de les faire connaître.* » Elle a réussi.

L'autre « découvreur » de la photo de studio malienne est André Magnin. C'est lui qui sillonne l'Afrique afin de dénicher des artistes du continent pour l'exposition « Magiciens de la terre », en 1989, au Centre Pompidou. Le collectionneur Jean Pigozzi, impressionné, le charge de constituer une collection d'art africain. Alors qu'il est à New York, en 1991, pour voir l'exposition « Africa Explores », Pigozzi est frappé par trois portraits pris par un « photographe anonyme de Bamako ». Magnin se rend sur place avec des photocopies des images, les montre au chauffeur de taxi, qui les montre au réparateur d'appareils Malick Sidibé, qui s'exclame : « *Mais c'est Seydou Keita !* » Tout cela en une journée, pas plus. Keita et Sidibé seront les fleurons de la partie photographique de la collection Pigozzi.

André Magnin, comme Françoise Huguier, a emporté un lot de négatifs de Keita – 921 exactement. Il organise une exposition à la Fondation Cartier, à Paris, en septembre 1994. Suivie par une autre consacrée à Malick Sidibé en 1995. « *J'ignorais totalement que Françoise Huguier était passée chez Keita aussi, assure-t-il. Même si certaines images, chez lui, portaient des petites croix bleues... la sélection qu'elle avait faite.* »

La photo de studio offre une appropriation joyeuse de la tradition occidentale du portrait et une vision de l'Afrique par elle-même

La reconnaissance de Keita est fulgurante. Car l'exposition à la fondation Cartier circule dans une vingtaine de pays, une monographie est publiée en 1997. Les musées, surtout américains, achètent des épreuves. Et le marché de l'art suit : plusieurs galeries dans le monde, dont la

Galerie du Jour d'agnès b., se mettent à vendre des tirages effectués par Magnin d'après les négatifs empruntés. Ce ne sont pas les petits originaux d'époque de la prise de vue, achetés par des familles maliennes. Mais des tirages récents, non numérotés mais signés, qui suivent un circuit rodé : les photos sont tirées en France, puis envoyées à Bamako pour être signées par Keita, avant d'être renvoyées aux acheteurs. Les galeries paient directement le photographe. Et André Magnin ? « *Je ne touche rien, zéro !* »

Le succès de Sidibé est similaire, qui va en plus rouvrir son studio à Bamako, où défilent touristes et amateurs. Expositions, monographie, commandes : là encore, André Magnin est aux manettes. En 2009, ce dernier quitte Jean Pigozzi pour ouvrir sa propre galerie.

Pourquoi un tel succès pour la photo de studio ? Avec ses accessoires délirants, ses mélanges de costumes traditionnels et européens, elle offre une appropriation joyeuse de la tradition occidentale du portrait et une vision de l'Afrique par elle-même. Mais, grincent certains, elle donne aussi du continent un tableau nostalgique et consensuel. « *On reste dans l'exotisme*, dit Jean-Loup Pivin, de la *Revue noire*. *Et puis les photos que vous voyez ne sont pas le regard d'un photographe sur son travail, mais celui d'un commissaire extérieur, qui a fait sa sélection sur des milliers d'images.* » Depuis les années 1990, la *Revue noire* ne cesse de faire la promotion de l'art du continent : « *Nous avons publié 3 500 artistes, dont 600 photographes. C'est dommage que la photo africaine soit résumée à Sidibé et Keita... Il y en a d'autres, certains meilleurs, comme le Sénégalais Mama Casset. Mais sans doute que le marché ne pouvait pas en absorber davantage.* »

« Le tombeau n'a pas besoin d'argent »

Avec la reconnaissance vient l'argent. Alors que Seydou Keita faisait payer à ses clients 150 francs CFA le tirage, Jean Pigozzi les achète 1 000 francs (150 euros) pièce en 1993, et les prix atteignent aujourd'hui, pour les grands formats, plusieurs dizaines de milliers d'euros. Malick Sidibé, à la générosité légendaire, a pu construire une mosquée pour son village, financer les outils agricoles, un bus... « *Le tombeau n'a pas besoin d'argent* », disait le photographe, mort en avril dernier. Seydou Keita se fera construire seize maisons. De quoi susciter des envies : des tirages non signés circulent, des faux... il faut dire que les auteurs n'ont pas toujours conscience de la valeur des images. « *J'ai vu des touristes acheter des originaux d'époque pour rien du tout chez Malick* », raconte Françoise Huguier. D'autant que la masse d'images produite est énorme : « *Environ 16 000 négatifs pour Keita, estime André Magnin, à peu près 500 000 pour Sidibé.* » Seule une petite partie est conservée en France et exploitée, le reste demeure dans les familles, offerte aux tentations, et dans des conditions loin d'être idéales. « *J'ai souvent dit à Seydou Keita qu'il fallait recenser tous ses négatifs, pour pouvoir mieux les exploiter : il n'a jamais voulu* », regrette Françoise Huguier.

André Magnin a longtemps travaillé avec les photographes sans contrat : « *A Bamako, c'est la parole qui compte. J'ai juste fait signer un papier à Keita quand j'ai emporté 921 négatifs, disant qu'il les avait mis à ma disposition pour que je les fasse tirer.* » Cette méthode a fini par lui coûter cher. En 2001, le galeriste Jean-Marc Patras fait signer à Seydou Keita un contrat d'exclusivité, contre une avance et la promesse de la création d'une fondation. Trois mois plus tard, le photographe meurt, et Patras tente de récupérer les 921 négatifs détenus par André Magnin – les plus importants, qui correspondent aux photos célèbres. Ce dernier refuse, un procès s'ensuit. « *On m'a accusé d'exploiter Keita ! Alors que j'ai fait tout le travail de promotion, et qu'il a fait fortune !* », proteste André Magnin, toujours blessé.

Enfin, les quinze héritiers de Keita vont se rallier au tandem Magnin-Pigozzi, et le tribunal tranchera en leur faveur. Aujourd'hui, c'est Jean Pigozzi, passé de collectionneur et homme d'affaires à agent de photographes, qui gère les archives Keita et vend les tirages.

Pour les images les plus connues, les tirages disponibles sont devenus rares, voire inexistantes

Ces photographes commerciaux, qui tiraient le portrait de clients contre quelques francs, sont-ils des artistes ou des artisans ? Des artistes, a tranché l'époque. Les expositions se multiplient. Sidibé a même remporté le Lion d'or de la Biennale d'art contemporain de Venise. « *Ridicule*, soupire Jean-Loup Pivin. *Là on ne sait plus de quoi on parle.* » Les images des deux stars de la photo malienne sont exposées et vendues en grand format, comme dans l'art contemporain, loin des petits tirages d'origine. « *Quand il a vu les grands formats, Keita en a pleuré d'émotion* », raconte André Magnin. A la Galerie du Jour, Sébastien Ruiz remarque que les images des Maliens ne sont pas de purs produits pour collectionneurs fortunés : les tirages n'étaient pas limités, et donc ces derniers en ont signé beaucoup – « *elles restent démocratiques* ». Cette abondance relative explique les prix raisonnables, eu égard à la notoriété des auteurs : la photo la plus chère de Seydou Keita, un grand format dont il existe peu d'exemplaires, vaut 70 000 euros. Les plus cotées de Sidibé atteignent 15 000 euros.

Reste que pour les images les plus connues, les tirages disponibles sont devenus rares, voire inexistantes. Les photographes sont morts, mais les familles et nombreux héritiers des photographes ne veulent pas voir tarir le filon. Et aimeraient que soient réalisés des tirages post mortem, non signés. Une pratique peu appréciée des institutions comme du marché. Jean Pigozzi, qui gère désormais seul les archives Keita avec les héritiers, s'y est risqué. Une galerie à Dubaï vend en ce moment des tirages posthumes de photos célèbres de Keita. Il y a autre chose. Le texte de présentation, dans l'émirat, insiste lourdement sur « *l'héritage islamique* » du photographe – un facteur religieux rarement souligné de son vivant.

André Magnin gère, lui, les droits des héritiers Sidibé, et se refuse pour l'instant à faire des tirages posthumes. Il aimerait bien qu'une fondation recense et numérise toutes ses archives. Travail de titan. Que le photographe n'avait pas voulu faire. « *Il a préféré donner tout son argent à ses enfants.* »

Par [Claire Guillot](#)

En savoir plus sur http://www.lemonde.fr/festival/article/2016/07/26/stars-du-studio-a-bamako_4975075_4415198.html#I8C4gHbptGU4VSRP.99

Les artistes africains sous le regard de l'Occident

LE MONDE | 28.07.2016 à 10h53 • Mis à jour le 28.07.2016 à 18h05 | Par Philippe Dagen et [Serge Michel](#)

Série : « La ruée vers l'art » 4/6



Okwui Enwezor

Il y a trente ans, les artistes africains étaient à peu près invisibles. Certains ont désormais accédé à une notoriété internationale, par des expositions dans des musées, des centres d'art, des galeries, des foires, des biennales... Et par des experts, des « curateurs », qui conçoivent ces événements et choisissent les participants.

Nous en avons déjà présenté un, André Magnin, très actif à partir du début des années 1990. Deux autres noms s'imposent : le Nigérian Okwui Enwezor et le Camerounais Simon Njami. Enwezor, né en 1963 au sud du Nigeria, étudie aux Etats-Unis, puis se hisse en deux décennies parmi les curateurs les plus influents de l'art contemporain mondialisé. CV impeccable : directeur de la Haus der Kunst à Munich, mais vivant surtout à New York, il dirige la Documenta de Kassel en 2002, la Biennale de Venise en 2015, après la Biennale de Johannesburg en 1997, celle de Gwangju en 2008 et la Triennale d'art contemporain à Paris en 2012. La liste de ses expositions ou publications prendrait des pages. Il a fondé aussi la revue *Nka : Journal of Contemporary African Art*. Dès la parution du premier numéro, en 1994, il est sollicité par le Guggenheim Museum de New York pour être le commissaire de l'exposition « In/Sight : African Photographers, 1940-Present », qui a lieu en 1996.

Le parcours de Simon Njami, né en 1962 à Lausanne, en Suisse, commence au Bénin, en 1987, où il suscite le Festival Ethnicolor. Il est ensuite le co-créateur de la *Revue noire* en 1991. Directeur artistique des Rencontres africaines de la photographie de Bamako de 2001 à 2007, il est l'auteur d'« Africa Remix », très importante exposition panorama de la création africaine, présentée successivement de 2004 à 2006 à Düsseldorf, Londres, au Centre Pompidou et à Tokyo. Directeur artistique des Triennales de Luanda et de Douala et de la Biennale de Lubumbashi en 2010, il a été celui de la Biennale de Dakar 2016 et le sera aussi en 2018.

« Une forme de compétition »

Enwezor et Njami, donc. Un anglophone et un francophone. La distinction, qui a son origine dans le partage colonial de l'Afrique entre Royaume-Uni, Belgique et France, s'impose. Pour l'historien d'art Jean-Hubert Martin, « *qu'il y ait une forme de compétition ne fait pas de doute* ». Il l'analyse en termes de réseaux et de démarches. Mêmes mots pour Simon Njami : « *La compétition est une évidence. Entre Paris et Londres, les fonctionnements sont différents. Comme étaient profondément différents les systèmes coloniaux, ce qui conditionne les attitudes aujourd'hui encore.* » Notamment dans l'art.

Simon Njami attire l'attention sur ce qui sépare. Les comportements des ex-colonisateurs d'abord. « *L'affirmation identitaire est beaucoup plus facile au Royaume-Uni qu'en France* », fait-il observer, allusion aux querelles françaises récurrentes entre « intégration » et « assimilation ». Affirmation et visibilité donc, et commerce : « *Le marché est beaucoup plus agressif à Londres. Pour le dire aimablement, l'héritage colonial fonctionne au Royaume-Uni sur le mode de l'entreprise et non sur celui de la contemplation.* » Contemplative, la France ? Entendez plus intellectuelle et lente : « *Paris n'est plus la destination évidente des artistes francophones. Ils vont en Belgique, en Allemagne, aux Etats-Unis et même au Royaume-Uni. Et ceci depuis le début des années 1990.* »

Enwezor, tout en se tenant à l'écart du marché et en le dénonçant parfois à demi-mot, est la figure centrale du côté anglophone. Ou américanophone ? Ses détracteurs font observer qu'il est le plus souvent défini comme « *nigerian-born American curator* ». Donc Américain. Ne lui resterait de l'Afrique que sa naissance et des liens familiaux. Mais ses voyages en Afrique, disent-ils, sont rares, à la différence de ceux de Njami – et de Magnin. On le rencontre plus aisément à Londres ou à New York qu'à Bamako ou à Kinshasa.

Il n'existe pas un art africain. Oserait-on parler d'un art « asiatique » ? L'incongruité sauterait aux yeux. Croirait-on davantage à un art « européen » ?

Ce à quoi Enwezor répond par une formule : « *Etre africain, c'est être universel.* » Pas besoin de traîner dans les embouteillages de Lagos ou d'avoir grandi dans le Bénin rural. Très tôt, il intègre dans ses expositions des artistes occidentaux comme le Danois Olafur Eliasson. A Cassel, Paris ou Venise, il place côte à côte des artistes africains, des Européens ou des Américains, afro-américains ou non. Ce qui rappelle le principe mis en pratique par Jean-Hubert Martin dans l'exposition « Magiciens de la terre », à Paris, en 1989 : la juxtaposition sans distinction d'origine. Ce qui conduit à cette question brutale : est-il pertinent de parler aujourd'hui encore d'art africain ?

« Naturellement, l'art africain contemporain n'existe pas. Il y a des artistes africains. » Telle est la réponse de Simon Njami, ce qui peut surprendre de la part de l'auteur de l'exposition « Africa Remix », sous-titrée « L'art contemporain d'un continent ». Mais ce n'était pas le titre que souhaitait alors Njami, dit-il aujourd'hui. « Mon premier titre était "Chaos et métamorphoses", personne n'en a voulu : trop compliqué. Il fallait qu'il y ait "Afrique" dans le titre. » « Chaos et métamorphoses » est demeuré cependant le titre de sa préface au catalogue. On y lit : « Savoir ce qu'est l'Afrique est une gageure. C'est un pari impossible. Alors nous tâtonnons tous, avec des définitions plus ou moins bancales, des idées plus ou moins reçues. » Il en va autrement dix ans plus tard : « L'Afrique est toujours pensée comme l'Afrique noire. Mais l'Afrique du Nord ? Mais l'Afrique du Sud ? Les histoires sont différentes. L'Afrique est un contour géographique où chacun met ce qu'il veut. » Oserait-on parler d'un art « asiatique » ? L'incongruité sauterait aux yeux. Croirait-on davantage à un art « européen » ?

La position est intenable ne serait-ce que pour cette raison : nombre des artistes qui ont participé à « Africa Remix » ou aux manifestations qui ont eu lieu depuis, à l'initiative d'Enwezor comme de Njami, s'ils sont nés sur le continent, n'y vivent plus, l'ayant quitté pour leurs études. La règle n'est certes pas absolue. Abu Bakarr Mansaray vit en Sierra Leone, le plasticien Romuald Hazoumé au Bénin et les artistes nés avant la décolonisation ont peu bougé : le sculpteur Bodys Isek Kingelez (1948-2015) est né et mort au Congo et El Anatsui, né en 1946 au Ghana, a son atelier à Nsukka, au Nigeria.

Diaspora

Mais pour les générations suivantes, le déplacement est la règle et non l'exception. Myriam Mihindou, d'ascendance gabonaise, a pris Paris pour base. Barthélémy Togo, né au Cameroun, ancien élève de la Kunstakademie de Düsseldorf, partage sa vie entre Paris et son pays natal. Pascale Marthine Tayou, lui aussi né au Cameroun, a son atelier à Gand. Leur compatriote Bili Bidjocka est arrivé à Paris à l'âge de 12 ans. Meschac Gaba, béninois, est passé par la Rijksakademie d'Amsterdam et vit entre Rotterdam et Cotonou. Hassan Musa est venu du Soudan s'établir dans le sud de la France. Ce ne sont que quelques exemples, pris parmi les francophones. Du côté anglophone, l'histoire est la même. Figures majeures de l'art contemporain dit « africain », Chris Ofili est né à Manchester et Yinka Shonibare à Londres. Wangechi Mutu a quitté Nairobi et le Kenya pour New York, de même que l'Ethiopienne Julie Mehretu.

Pourquoi ces départs et cette diaspora au temps de la mondialisation ? Parce que, répond Njami, « la mondialisation, c'est une grande blague. On dit : il y a Internet partout. Allons donc ! Le plus souvent, en Afrique, ça ne marche pas ou de manière aléatoire. Or Internet, ce serait un accès général à l'information et à l'éducation – à l'éducation artistique par exemple, qui fait la différence. Il n'y a pas d'égalité réelle ». Comme il n'y a pas d'égalité économique ou dans le confort de vie. Surtout, le système de l'art demeure organisé entre métropoles ouest-européennes et nord-américaines. Un créateur né au Sénégal ou au Kenya, s'il veut y participer, doit donc en apprendre les références intellectuelles et les règles pratiques, ce qu'il peut faire à Londres, Amsterdam, Düsseldorf ou Paris, mais ni à Dakar ni à Nairobi.

« Les Occidentaux veulent de l'Afrique ? On va leur en donner. Il y a une demande d'exotisme ? Très bien, on va la satisfaire »

Enwezor et Njami – et avec eux tous les observateurs – s'accordent à constater que l'Afrique postcoloniale demeure soumise à l'autorité et à la demande occidentales. « *Le joli Congo* », dit Enwezor de l'exposition « Beauté Congo » conçue par André Magnin à la Fondation Cartier en 2015, en s'agaçant de son titre : « *Une caricature de l'Afrique.* » Réaction très emportée de l'intéressé. « *Oser qualifier d'exotiques des artistes de culture non occidentale est d'une stupéfiante arrogance !* », dit André Magnin, qui soupçonne de la « *jalousie* » devant le succès populaire de « Beauté Congo ». Il rappelle que Okwui Enwezor et Simon Njami ont tous deux exposé « ses » artistes, ceux qu'il avait amenés en 1989 à l'exposition « Magiciens de la terre » de Jean-Hubert Martin. L'un des proches d'André Magnin allume – sous couvert de l'anonymat – la mèche d'une polémique sous-jacente, dans l'art comme ailleurs : la couleur de peau. « *Quand André expose Kingelez, c'est "exotique", et quand Enwezor le fait, c'est "contemporain" ? Au secours, c'est du racisme inversé !* »

Il n'empêche, pour Njami, la situation n'a pas changé. Il se souvient avec agacement du titre de la Biennale de Lyon 2000, dirigée par Jean-Hubert Martin : « Partage d'exotisme ». « *Bien des artistes, observe-t-il, jouent aux chefs ou aux griots. Les Occidentaux veulent de l'Afrique ? On va leur en donner. Il y a une demande d'exotisme ? Très bien, on va la satisfaire.* » Encore et toujours l'art « nègre ». Une fois encore, des créateurs africains répondent à la demande de l'Occident.

Des artistes africains en sont évidemment conscients et jouent avec ces codes. Chéri Samba se moque du rapt de la statuette classique par Picasso et ses suiveurs. Les « poupées Marthine » de Tayou transposent dans le verre les formes de ce qu'on appelait jadis « fétiches ». Gaba s'est donné le musée ethnographique pour objet d'étude. Les photographies de la Sud-Africaine Zanele Muholi ne se comprennent pas sans le souvenir de l'imagerie coloniale, moins ethnologique qu'érotico-exotique. Et Hazoumé a longtemps fabriqué de pseudo-masques « africains » en découpant le plastique des bidons destinés au transport de l'essence de contrebande. Des masques bidons, autrement dit : un jeu de mots français.

Par Philippe Dagen et Serge Michel

En savoir plus sur http://www.lemonde.fr/festival/article/2016/07/28/les-artistes-africains-sous-le-regard-de-l-occident_4975711_4415198.html#RCEf6VJQ2duxXahq.99

La loi du marché de l'art africain

LE MONDE | 29.07.2016 à 08h42 • Mis à jour le 01.08.2016 à 10h13 | Par Roxana Azimi

Série : « La ruée vers l'art » 5/6



Romuald Hazoumè et son œuvre « Mongouv.com, 2015 », le 17 avril, à la galerie Gagolian au Bourget (Seine-Saint-Denis).

En ce dimanche 17 avril 2016, il y a foule dans l'espace de la galerie Gagolian, au Bourget (Seine-Saint-Denis). Le plus puissant galeriste du monde expose les sculptures composées d'objets recyclés de Romuald Hazoumè. Une première pour l'artiste béninois, qui a revêtu pour l'occasion ses plus beaux atours traditionnels. Même s'il dit « *garder les pieds sur terre* », Romuald Hazoumè exulte. « *Ca veut dire que nous avons, nous aussi, notre place dans la galerie qui expose Jeff Koons et Damien Hirst, confie-t-il. Si j'ai eu cette reconnaissance-là, d'autres Africains suivront.* »

Les artistes du continent ont-ils désormais franchi un cap ? Tout dépend. A ne garder que quelques points forts chronologiques, les avancées sont réelles. En 2003, le photographe malien Samuel Sidibé est le premier Africain à décrocher le prestigieux prix de photo Hasselblad. Dix ans plus tard, l'Angola se voit primé du Lion d'or du meilleur pavillon à la Biennale de Venise, un événement qui est au monde de l'art ce que le Festival de Cannes est

au cinéma. L'édition suivante de ce grand raout vénitien a mis sur le devant de la scène une trentaine de plasticiens africains. La même année, l'exposition « Beauté Congo » à la Fondation Cartier, à Paris, se déroule à guichets fermés, avec quelque 150 000 visiteurs. Cerise sur le gâteau, la Fondation Louis Vuitton, à Paris, organisera en 2017 une exposition d'art africain à partir de la collection de Jean Pigozzi et d'un focus sur l'Afrique du Sud.

Côté marché, les graines ont porté leurs fruits. Lancée en 2013 à Londres, la foire 1:54 dédiée à l'Afrique et à sa diaspora s'est taillée un franc succès. Dans son sillage, un nouveau Salon, AKA (Also known as Africa), ouvrira ses portes en novembre à Paris. Quant aux ventes aux enchères spécifiques ouvertes par Bonhams à Londres, elles prospèrent gentiment. Au point que Sotheby's a décidé de se mettre au parfum africain dès 2017. Voilà pour la résonance africaine en Occident.

Effets de loupe

Sur le continent, les lignes bougent aussi depuis l'ouverture, en 2005, de la Fondation Zinsou à Cotonou, au Bénin, et trois ans plus tard de Raw Material Company, à Dakar, au Sénégal, suivie la même année de la Fondation Donwahi à Abidjan, en Côte d'Ivoire. On attend désormais avec impatience l'ouverture, fin 2016, du musée du collectionneur Jochen Zeitz au Cap, en Afrique du Sud. Enfin, de nouvelles galeries africaines naissent à l'initiative de jeunes femmes dynamiques telles que Cécile Fakhoury, à Abidjan, et Caline Chagoury, à Lagos.

Gare aux effets de loupe, préviennent les principaux artisans de cette reconnaissance. « *Dans les années 1920, Emmanuel Berl parlait de la vague nègre. Dans les années 1980, on parlait de la vogue nègre. Aujourd'hui, je ne sais pas trop de quoi on parle, murmure de sa voix tannée le spécialiste Simon Njami. Le jour où j'irai à la FIAC et que je verrai dans chaque galerie deux ou trois artistes d'Afrique, là je me dirai qu'il se passe quelque chose.* » On en est loin.

A la Foire de Bâle, Mecque de l'art contemporain, les artistes africains se comptent sur les doigts d'une main. Ce manque de visibilité se répercute fatalement sur les prix. « *Une grande tenture du Ghanéen El Anatsui vaut, au mieux, un million de dollars. L'œuvre d'un grand artiste occidental ou chinois se vend 10 millions de dollars* », constate le marchand parisien André Magnin. Et d'ajouter : « *Combien d'artistes africains ont une reconnaissance internationale ? Cinquante ? C'est peu sur un continent d'un milliard d'habitants.* »

Un continent trop grand pour les commissaires

Plusieurs raisons expliquent ce hiatus. D'abord, le développement de l'art est étroitement lié à la santé économique de la région concernée, du pays, du continent – dans cette logique l'Asie et l'Amérique latine vont plus vite. Les galeries occidentales les plus puissantes n'ont pas encore sauté le pas. Ou alors timidement. « *Si Gagosian prenait Chéri Samba sous son aile, en deux ou trois ans ça vaudrait 700 000 euros, veut croire le collectionneur Jean Pigozzi. Mais bon, il vend des Koons à 10 millions de dollars. Il ne voit pas pourquoi il ferait le même effort pour vendre des œuvres à 50 000 dollars.* »

Aussi les collectionneurs occidentaux ne s'aventurent-ils sur ce terrain que sur la pointe des pieds. « *Il faudrait comprendre le contexte de production des œuvres, et les gens n'ont pas les*

données pour cela, estime le marchand parisien Jean-Philippe Aka. Je ne les vois pas mettre 100 000 ou 200 000 euros sur des œuvres qu'ils ne comprennent pas. »

Plus intéressés par l'Asie ou l'Amérique latine, les grands commissaires d'exposition ont peu prospecté en Afrique. Idem pour les musées du Top 10. Si la Tate, à Londres, a lancé en 2012 un comité d'acquisition spécialement consacré à l'Afrique, les collections du MoMA et du Centre Pompidou sont encore chiches en artistes africains. « *L'Afrique est trop grande pour les commissaires d'exposition, remarque la Sénégalaise N'Goné Fall. Ils ne savent pas par quel bout la prendre. »*

L'avance de l'Afrique du Sud

Précisément. Le continent se dérobe à la synthèse. Et d'un pays à un autre, les situations sont parfois aux antipodes. La scène la plus structurée ? Indéniablement l'Afrique du Sud, qui dispose d'un réseau d'écoles de qualité comme le Witz à Johannesburg et la Michaelis School of Fine Art au Cap, de galeries de notoriété internationale, de foires, et surtout d'artistes de talent, principalement photographes, tels que David Goldblatt, Pieter Hugo ou Guy Tillim, plébiscités dans le monde entier.

Talonnant l'Afrique du Sud, le Nigeria jouit aussi d'un gros marché intérieur, alimenté par les pétrodollars. D'après le premier rapport sur le marché de l'art africain, publié l'an dernier par Jean-Philippe Aka, les ventes aux enchères nigérianes se seraient chiffrées à 1,5 million de dollars en 2013. C'est d'ailleurs au Nigeria que se trouve le plus grand collectionneur africain, du moins en nombre d'œuvres, le prince Yemisi Adedoyin Shyllon. Le pays compte d'autres atouts, plus culturels, comme le Centre of Contemporary Art de Lagos, fondé par Bisi Silva, et le festival LagosPhoto.

En Afrique du Nord, le Maroc tire son épingle du jeu, avec une biennale à Marrakech, un musée à Rabat, des ventes aux enchères à Casablanca et des bataillons d'artistes de qualité, principalement dans la diaspora, à l'instar de Mounir Fatmi. Le magnat de l'immobilier Alami Lazraq ambitionne d'ouvrir à Marrakech un musée d'art contemporain africain. En 2014, il s'était même battu contre François Pinault pour acquérir une sculpture de l'artiste sénégalais Ousmane Sow, qui finalement a rejoint l'escarcelle du milliardaire breton.

Faible volontarisme politique

Ces quelques hirondelles ne font pas le printemps africain. « *Les riches Africains achètent des Mercedes, des Rolex et prennent des maîtresses, mais ils ne dépensent pas 100 000 euros pour des œuvres d'art, à la différence des Chinois* », déplore Jean Pigozzi. A la timidité des acheteurs locaux, s'ajoute le faible volontarisme politique. « *Au moment des indépendances, la culture contribuait à la construction d'une identité nationale, rappelle la critique N'Goné Fall. Quand on écoutait les discours fondateurs de l'union africaine, on avait des frissons dans le corps. Et puis il y a eu les successions de coups d'Etat, la crise du pétrole, les tensions ethniques, les dictatures militaires. Combien de pays ont connu une stabilité ? Le Sénégal ? Le Maroc ?* » Et même dans les pays les mieux lotis, les écoles d'art manquent de matériel, les musées végètent. Quand il est question d'en créer un nouveau, comme le Musée des civilisations noires à Dakar, on ne sait trop quoi y mettre.

« Nous, Africains, allons intégrer le monde de l'art sans baisser notre pantalon. » Sindika Dokolo, collectionneur congolais

Aussi beaucoup d'artistes ont-ils choisi de lever les voiles pour percer. Passés par des écoles d'art à l'étranger, repérés très tôt par les réseaux internationaux, les artistes de la diaspora comme Otobong Nkanga, Barthélémy Toguo, Kader Attia ou Yinka Shonibare ont su mixer leurs racines avec les codes de l'art international. Une poignée de créateurs restés en Afrique sont aussi parvenus à acquérir une notoriété internationale comme le Malien Abdoulaye Konate, ou le Ghanéen Ibrahim Manama. Mais pour la grande majorité, la porte reste étroite. Du coup, grande est la tentation de séduire l'étranger à coups de clichés. « *Les gens veulent que les Africains peignent des baobabs et des porteuses d'eau, des gens misérables. Il y a encore un esprit colonialiste, déplore le peintre sénégalais Soly Cissé. Les artistes sont aussi fautifs. Ils se sont laissés piéger par la négritude, pensant que pour réussir il fallait sentir le visage de l'Africain.* »

Et pourtant, lentement mais sûrement, l'Afrique construit son modèle. « *Les scènes africaines ne suivent pas toujours les "règles" du monde de l'art occidental, s'adaptent à un contexte différent de celui du monde de l'art "mondialisé", insiste Touria El Glaoui, directrice de la foire 1:54. Beaucoup de projets sont mis en place sur des échelles réduites, mais ont un très fort impact au niveau local et inspirent à leur suite d'autres vocations.* » L'exemple du collectionneur congolais Sindika Dokolo pourrait d'ailleurs faire des émules. Le gendre du président angolais José Eduardo Dos Santos a acquis en 2003 la collection d'art africain de Hans Bogatzke. Depuis, il n'a cessé d'enrichir cet ensemble tout en contribuant à créer la Triennale de Luanda, une manifestation confidentielle aux dates changeantes. Tranchant et téméraire, le jeune homme a un credo : « *Nous, Africains, allons intégrer le monde de l'art sans baisser notre pantalon.* »

Par Roxana Azimi

En savoir plus sur http://www.lemonde.fr/festival/article/2016/07/29/la-loi-du-marche-de-l-art-africain_4976122_4415198.html#T4GUWqpldJ6Bjz2.99

Et si l'on rendait à l'Afrique son patrimoine ?

LE MONDE | 30.07.2016 à 10h24 • Mis à jour le 31.07.2016 à 08h11 | Par [Serge Michel](#)
(Cotonou et Abomey (Bénin))

Série : « La ruée vers l'art » 6/6



Statues royales, Abomey, Musée du quai Branly, Paris.

Un jour de 2009 qu'il était d'humeur plus grandiloquente que d'habitude, l'ex-président sénégalais Abdoulaye Wade a décidé d'ériger à Dakar un Musée des civilisations noires. Le bâtiment, financé et construit par la Chine, est terminé depuis des mois. S'il n'a pas encore été inauguré, c'est que personne ne sait que mettre à l'intérieur : 90 % des pièces majeures d'art africain classique se trouvant hors d'Afrique.

Inspirés par les procédures de réclamation d'œuvres volées par les nazis ou par la restitution de sarcophages à l'Égypte par de grands musées américains, certains Africains estiment désormais que le continent a besoin de son patrimoine pour avancer. Mais comment le récupérer ?

Des œuvres expédiées en France

Il y a d'abord la manière douce, celle de Marie-Cécile Zinsou, directrice de la fondation qui porte son nom à Cotonou (Bénin). Ses parents, Marie-Christine et Lionel, l'ancien banquier franco-béninois ayant été brièvement premier ministre du Bénin puis candidat malheureux à la présidentielle de mars 2016, ont commencé une collection.

« *Ils ont peu de pièces, mais les bonnes* », dit leur fille de 34 ans dans sa villa de Cotonou. Elle parle du grand Janus dogon, offert en 1966 par Léopold Sédar Senghor à André Malraux, ou du trône de Béhanzin, racheté dans une vente aux enchères en 2004.

Arrêtons-nous un instant sur Béhanzin, onzième roi du Dahomey (1844-1906). Non pas pour la figure de la résistance africaine qu'il incarne désormais, ayant longtemps tenu en échec les armées coloniales françaises, mais parce que sa reddition, en 1894, fut l'occasion d'un pillage important des œuvres du Dahomey.

Trônes, tentures, bas-reliefs, portes du palais, récades, armes, autels portatifs, figurines, bijoux, masques et statuettes ont été expédiées en France par le général Dodds et ses hommes et se retrouvent aujourd'hui, en partie, au Musée du quai Branly, qui compte 5 556 objets béninois.

La méthode dure de Sindika Dokolo

Sur eBay, Marie-Cécile a d'abord acheté des cartes postales et des journaux de l'époque. « *Et j'ai continué* », dit-elle. Sur Facebook, elle cherche les descendants des soldats, légionnaires et tirailleurs sénégalais de Dodds. Elle négocie.

« *Je leur demande s'ils n'ont pas, dans la cave, au grenier, de vieux objets africains qu'ils aimeraient vendre.* » Elle achète deux sacs Ikea d'objets dans un HLM du 20^e arrondissement de Paris. Et à Rouen retrouve les jarres en cuivre qui servaient à récupérer le sang des sacrifiés de la cour d'Abomey. Imperceptiblement, des œuvres retournent ainsi en mains béninoises.

Pour les Zinsou, c'est un credo. En 2008 déjà, Marie-Cécile organisait dans sa fondation une exposition consacrée aux objets de cinq collectionneurs béninois. Histoire de prouver que les collectionneurs ne sont pas que des hommes blancs et fortunés, se voulant humanistes. « *Que se passera-t-il si l'Afrique prend le temps de s'arrêter devant ses œuvres d'art et de les regarder comme de l'art ? Une métamorphose aura lieu : l'art africain réinventera une autre Afrique* », écrivait-elle dans le catalogue.

Ces statuettes ont un trait commun avec les dictateurs africains. Quand il faut les soigner, c'est à Paris que l'on pense

Il y a aussi la méthode dure, celle de Sindika Dokolo, banquier et diamantaire, gendre du président angolais José Eduardo dos Santos. M. Dokolo, qui a grandi en Belgique et en France, lance des ultimatums à ceux qui possèdent des objets volés en Angola pendant la guerre civile (1975-2002).

Il vient ainsi de récupérer deux masques et une statue. « *Je veux leur montrer que nous sommes organisés et que nous irons jusqu'au bout*, dit-il en évoquant un marchand d'art parisien qui renâcle. *C'est le genre d'attitude méprisante et raciste que j'exècre.* »

Il y a enfin la façon radicale, pour l'instant théorique. C'est celle du Conseil représentatif des associations noires de France (CRAN), que préside Louis-Georges Tin. « *Il y a une forme de cruauté à garder des objets qui ont si peu de valeur pour la France, mais tant de valeur pour les Béninois, tout en se prétendant amis* », dit-il à propos des collections du Quai Branly.

Pour lui, la seule issue honorable est une restitution « complète ». En d'autres mots, vider le musée voulu par Jacques Chirac. Pour l'heure, le CRAN a réuni des lettres des rois traditionnels du Bénin exigeant le retour des œuvres. « *Vous imaginez si les Français devaient aller en Allemagne pour voir les reliques de Saint-Denis ou le sceptre de Charles V ?* »

Le musée d'Abomey se vide

Pourtant, au Bénin, c'est un autre musée qui se vide, celui d'Abomey, au centre d'un site pourtant classé en 1985 par l'Unesco. Quarante-sept hectares et des palais, construits par douze rois successifs, autrefois protégés par un large fossé que peuplaient crocodiles, serpents vénimeux et plantes maléfiques.

Salles sombres et mal entretenues, vitrines poussiéreuses. La veille de notre visite, une famille de souris a été délogée de la vitrine contenant la tunique d'une amazone, les fameuses guerrières de Béhanzin, dont elle se régala.

Le directeur, Urbain Hadonou, en fonctions depuis 2004, est assis à l'extérieur, sur un muret. Des écoliers passent, jettent des emballages plastique par terre. On entend du rap nigérian : une fête se prépare dans la cour voisine du palais du roi Ghézo (1818-1868).



Musée d'Abomey au Bénin.

Urbain Hadonou se lamente. « *On a eu jusqu'à 30 000 visiteurs par an. Maintenant, à cause d'Ebola, à cause de la géopolitique, à cause des djihadistes, ce n'est plus que le tiers.* »

Les pièces du musée, aussi, diminuent. Pour les vols les plus importants, comme le sabre de Gou, le dieu de la guerre et du métal, en 2001, des copies ont été faites. Il n'empêche, le musée contient encore des trésors, mal gardés. « *Je n'ai que sept gardiens, dit le directeur. Payés au smic, 49 000 francs CFA par mois (75 euros). Il y a deux palais et quatre cours. Je ne peux en mettre qu'un par cour.* » La nuit, et parfois le jour, il arrive que ses gardiens s'endorment. « *On leur fait des surprises, dit Urbain Hadonou. Si on les trouve, on diminue leur salaire, on fait une mise à pied.* » Mais il ne parvient pas à se rappeler la date de la dernière « surprise ».

300 vols en quelques années

L'ennui, quand une pièce disparaît, c'est qu'il n'y a pas d'inventaire photographique du musée pour la rechercher dans les ventes aux enchères. « *On a commencé l'inventaire en 2003, dit le directeur. On n'a pas terminé.* »

En ville, les mauvaises langues affirment que cet inventaire inachevé sert à préserver le business consistant à vendre des objets du musée. Ce serait de la réserve que les pièces disparaissent le plus fréquemment, 300 en quelques années. « *Sans complicité interne, ces vols seraient impossibles* », dénonce un personnage bien informé, préférant conserver l'anonymat.

A quelques kilomètres de là, le garage de Gabin Djimassé est plein. Pour combien de temps encore ? Le directeur de l'office du tourisme d'Abomey, 57 ans, reçoit dans son jardin. Il a commencé il y a une trentaine d'année à acheter des statuette et des objets du culte vaudou

aux artisans des palais royaux qui les vendaient sous le manteau aux touristes. Puis aux habitants de toute la région.

Avec le temps, sa collection est devenue spectaculaire. Mais elle se détériore. « *Les statuettes ne sont pas faites pour être enfermées !* », dit-il. Le raffia des colliers s'effrite, les perles se perdent. Les insectes et les rongeurs ont pris leur part. Que faire ?

Le Quai Branly traîne les pieds

Tous les visiteurs de Gabin tombent en pâmoison devant ces centaines de pièces, dont certaines figuraient dans l'exposition de 2008 de la Fondation Zinsou sur les collectionneurs béninois. Mais, à Abomey, cette collection ne vaut rien. Lui-même, pourtant ardent défenseur du retour en Afrique du patrimoine africain, se prend parfois à rêver de la vendre aux enchères chez Sotheby's, ou que le Quai Branly lui en propose un bon prix.

Car ces statuettes ont un trait commun avec les dictateurs africains. Quand il faut les soigner, c'est à Paris que l'on pense. Pour ces bâtons sculptés, ces bochio (statuettes), ces écharpes, ces assen (autels portatifs), ces plateaux de divination, ces colliers et ces manchettes de danse, le Quai Branly est une destination cinq étoiles. Elles y seraient restaurées, documentées, photographiées. Ah vraiment, le Quai Branly est un paradis. Seulement, il est au bord de la Seine, à Paris.

Malgré la mission de faire circuler les œuvres dans les pays d'origine que lui a confiée Jacques Chirac, une seule exposition a eu lieu au Bénin. C'était trente pièces, en 2006, prêtées à la Fondation Zinsou.

« *Et l'exposition de photos patrimoniales tirées sur bâches géantes que nous avons réalisée au Musée d'Abomey à la même période, s'empresse d'ajouter Stéphane Martin, président du Quai Branly, c'était également une façon de rapprocher les Béninois de ce patrimoine.* » Une de ses collaboratrices précise qu'elle discute avec le Musée des civilisations noires de Dakar « *pour voir ce qu'[ils peuvent] leur proposer en dépôt* ».

Le Quai Branly vante sa coopération internationale, mais traîne les pieds. « *C'est un bon musée mais un mauvais partenaire*, dit un conservateur africain qui ne souhaite pas être nommé, dont l'institution a pourtant été reconnue comme susceptible d'accueillir des dépôts du musée parisien. *Ils trouvent toutes sortes de prétextes, notamment le climat – comme si ces œuvres n'avaient pas été faites ici, en Afrique !* »

La demande officielle du Bénin

L'argument récurrent du Quai Branly, c'est en effet que les musées africains ne sont pas aux normes de sécurité et de conservation. « *Ça, c'est n'importe quoi*, s'emporte Louis-Georges Tin. *C'est comme si le voleur d'un bijou disait à sa victime : "Je ne peux pas te le rendre, parce que ton coffre-fort n'est pas assez sécurisé."* *Les pays se débrouilleront. Il y a désormais en Afrique des mécènes prêts à construire de vrais musées.* »

Stéphane Martin tente de noyer le poisson. « *Je suis confiant quant au potentiel de coopération qui peut être encore développé, au Bénin, comme avec d'autres pays africains*, dit-il. *Le dialogue est en place.* »

Le dialogue, justement, semble assez limité, à lire la réponse d'Hélène Le Gal, conseillère Afrique de l'Élysée, à Serge Guézo, prince d'Abomey. « *Je vous informe que les objets auxquels vous faites référence, écrit-elle le 26 juin 2015, notamment ceux que conserve le Musée du quai Branly, sont entrés dans les collections nationales de manière régulière. Désormais devenus inaliénables, la plupart d'entre eux ont été acquis il y a longtemps et en conformité avec le droit international en vigueur.* »

« [Cette lettre est] *un morceau d'anthologie néocoloniale*, tonne Louis-Georges Tin. *Quel droit international ? Malheureusement, M^{me} Le Gal n'a jamais pu nous fournir les factures ou les documents témoignant de l'insigne bénévolence qui aurait poussé le roi Béhanzin, défait, puis déporté par les armées françaises, à leur donner, ou à leur vendre, son trône, son sceptre et les statues sacrées de son royaume...* »

Les autorités françaises répètent volontiers que jamais le Bénin n'a officiellement demandé le retour de ses œuvres. Ce qui était, en effet, le cas, jusqu'au 27 juillet 2016. Ce jour-là, le conseil des ministres, à Cotonou, a décidé d'entreprendre les démarches nécessaires à certaines restitutions, un coup de tonnerre en plein été.

« *L'histoire des œuvres et la vie des collections ne sont bien entendu pas gravées dans le marbre*, concède Stéphane Martin. *Si des décisions intergouvernementales se prenaient en ce sens, les présidents de musée se devraient alors d'accompagner de façon constructive ces décisions politiques.* »

Cet article a été modifié le 30 juillet 2016 pour en retirer une citation attribuée à tort à Stéphane Martin, président du Musée du Quai Branly - Jacques Chirac.

Par [Serge Michel](#) (Cotonou et Abomey (Bénin))

En savoir plus sur http://www.lemonde.fr/festival/article/2016/07/30/et-si-l-on-rendait-a-l-afrique-son-patrimoine_4976573_4415198.html#YLCk3KozwUuv66lf.99

Retrouvez tous les articles de la série « La ruée vers l'art » :

- [L'art « noir », victime du mépris raciste \(1|6\)](#)
- [Défricheurs d'Afrique \(2|6\)](#)
- [Stars du studio à Bamako \(3|6\)](#)
- [Les artistes africains sous le regard de l'occident \(4|6\)](#)
- [La loi du marché \(5|6\)](#)
- [Et si l'on rendait à l'Afrique son patrimoine ?](#)