Revue noire : exploration des contours de l'art contemporain africain

Revue Noire: Exploration of the Contours of Contemporary African Art

Lotte Arndt

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/18519>

DOI : 10.4000/etudesafriaines.18519

ISSN : 1777-5353

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 3 octobre 2016

Pagination : 637-662

ISSN : 0008-0055

Référence électronique

Lotte Arndt, « *Revue noire : exploration des contours de l'art contemporain africain* », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 223 | 2016, mis en ligne le 01 janvier 2016, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/18519> ; DOI : 10.4000/etudesafriaines.18519

Revue noire : exploration des contours de l'art contemporain africain

Au cours de ces dernières années, de nombreux auteurs se sont engagés à critiquer le rôle central qui a été conféré jusqu'ici à l'année 1989¹, comme marqueur temporel de l'avènement de la globalisation de l'espace artistique (Kravagna 2013 : 112). D'un point de vue géopolitique, cette date marque le début de la fin de la Guerre froide. Dans le domaine de l'art, elle réfère à l'exposition *Magiciens de la terre* organisée par Jean-Hubert Martin à Beaubourg pendant les festivités du bicentenaire de la Révolution française (Steeds 2012). Toutefois la crispation sur cette date obscurcit les multiples histoires, courants, et pratiques artistiques des modernités enchevêtrées du xx^e siècle (Mercer 2005), en faveur d'un recentrement sur les événements européens. Aussi juste que soit cette critique, il faut toutefois constater que les reconfigurations géopolitiques des années 1990 ne sont pas restées sans effets sur la sphère de la culture permettant l'éclairage sur des scènes artistiques jusqu'alors peu considérées. La revendication du champ culturel, comme celui de la réinvention fondamentale des sociétés, perd considérablement du terrain. Proportionnellement les stratégies misant sur la représentation d'une diversité culturelle et artistique, censée montrer une contemporanéité globale, unie et partagée, en gagne (Arndt à paraître a).

Dans le paysage des revues culturelles parisiennes dédiées à l'Afrique, les disparitions et les créations se multiplient à la fin de la Guerre froide. En 1989, *Présence africaine*, revue de référence implantée à Paris depuis 1947, cesse de paraître pour six ans. Deux ans plus tard, *Peuples noirs, peuples africains* (PNPA), revue militante créée en 1978 par l'écrivain camerounais Mongo Beti, exilé à Paris pendant plus de trente ans, disparaît définitivement. C'est dans ce contexte qu'est créée *Revue noire*, revue d'art contemporain africain (1991-2002). Loin d'être fortuite, cette coïncidence participe à la reconfiguration du paysage médiatique et culturel relatif à l'Afrique. Mongo Beti (1988 : 310)² avait réagi amèrement à cette situation

1. Voir notamment l'exposition *The Global Contemporary. Art Worlds After 1989*, qui a eu lieu du 17 septembre 2011 au 5 février 2012 au ZKM Karlsruhe (Allemagne). Avec comme curateurs Andrea Buddensieg et Peter Weibel, elle a été entièrement pensée pour créer une rupture avec 1989.
2. Cette non-concordance des dates s'explique par le fait que le numéro 63-66, daté de 1988, n'est sorti qu'en 1991.

dans un des derniers numéros de *PNPA*, dans une lettre adressée au ministre de la Culture et de la Communication du Sénégal, suite à son invitation à la Biennale des arts et des lettres à Dakar en 1990 :

« Je vous prie de bien vouloir considérer cette lettre comme un message de vigoureuse protestation venant d'un homme qui se sent en droit de penser que vous vous êtes livré envers sa personne à une tentative de manipulation en m'invitant à la Biennale de Dakar 1990 dans des circonstances qui me laissent croire qu'il s'agit d'une manifestation de simple francophonie, c'est-à-dire d'un rite bien connu du chauvinisme français à l'égard duquel je n'ai pas cessé de dire mon hostilité. »

Le commentaire du redouté polémiste marque l'écart profond qui sépare les structures et les publications culturelles créées au début des années 1990 de la revue militante de l'écrivain camerounais, éditée pendant la décennie précédente. Le champ, qui est en train de se construire, accorde une attention nouvelle à la présentation des arts et des cultures d'Afrique dans la perspective de leur « co-temporalité » (Fabian 1983). L'intense débat autour de la notion de « l'artiste tout court », c'est-à-dire récusant le label « africain » en est l'expression (Diop 2001 ; Pivin 2010). Il s'agit de sortir d'une conception essentialisante d'une catégorie d'artistes classés à part et de leur permettre de participer de manière équitable à l'ouverture des structures et des événements artistiques mondiaux. Dans ce processus, le fonctionnement général d'une partie des institutions de l'art contemporain n'est cependant pas mis en cause : repérage, consécration par les grandes institutions, marchandisation, reconnaissance...

La décennie voit en effet l'avènement de l'art contemporain africain comme un champ social³ de plein droit. *Revue noire* occupe pendant quelques années une place avant-gardiste qui lui confère, pour une courte période, un quasi-monopole sur la présentation et la promotion d'artistes d'Afrique et de la diaspora, alors que se poursuit l'avènement des structures artistiques mondialisées telles qu'elles ont été décrites par Charlotte Bydler (2004). Dans cet article⁴, je m'arrêterai sur le cas du numéro 12 de *Revue noire*, daté de mars 1994, basé sur l'exposition *Rencontres africaines*. Je m'intéresserai plus précisément à la reconduction de projections, d'essentialisations et de différenciations que la revue se proposait pourtant de dénoncer. Ce numéro

3. B. MOURALIS (2001 : 61) avance la thèse que la société, à un moment donné de son histoire, serait constituée de plusieurs champs, eux-mêmes dynamiques : « Le champ n'est pas réductible à une logique de pure détermination dans la mesure où il se caractérise par l'existence de "pratiques substituables" ». Il relève au contraire comme l'explique le sociologue Pierre Bourdieu d'un « rapport entre les positions sociales (concept relationnel), les dispositions (ou les habitus) et les prises de position, les "choix" que les agents sociaux opèrent dans les domaines les plus différents de la pratique » (BOURDIEU 1994 : 17). Sur la notion de champ voir aussi R. FONKOUA ET AL. (2001) et N'GORAN (2009).

4. Je tiens vivement à remercier, pour leurs commentaires, Emmanuelle Chérel, Armelle Cressent, Dagara Dakin, Anaïs Farine, Benoît de l'Estoile, Maureen Murphy et Tobias Wendt.

se prête particulièrement à cette étude car l'imbrication entre les structures culturelles parisiennes et les conditions de visibilité des artistes en Afrique et dans la diaspora dans ses pages y deviennent très clairement visibles. Il permet de montrer de façon très précise le fonctionnement intercontinental de la revue, utilisant Paris pour la promotion d'une scène artistique contemporaine africaine façonnée selon ses idées.

Esquisse du parcours de la revue

Créée en 1991 à Paris par les architectes Jean-Loup Pivin, Pascal Martin Saint Léon, l'écrivain Simon Njami et l'éditeur Bruno Tilliette, *Revue noire* s'est rapidement imposée comme un acteur incontournable dans la promotion des scènes artistiques contemporaines d'Afrique. Elle est d'une apparence remarquable par son grand format, sa maquette luxueuse et la place prépondérante accordée aux illustrations en couleur⁵. Le noyau dur masculin du départ est rejoint par l'architecte sénégalaise N'Goné Fall en 1994. Épaulée par de nombreux collaborateurs et collaboratrices dans de multiples pays, l'équipe entreprend pendant une décennie un inventaire des artistes du continent africain et de ses diasporas. L'entreprise est à la fois typique de son époque et exceptionnelle dans sa portée. Typique, parce qu'elle participe à la mouvance, développée aussi bien par des expositions que des projets éditoriaux, consistant à rendre compte de la diversité des créations artistiques contemporaines en Afrique, afin de dépasser leur enfermement dans un passé traditionaliste et immuable (Vincent 2011). Exceptionnelle, parce que la revue dispose de moyens publics et privés considérables pour mener à bien ses prospections comme pour présenter les artistes dans ses pages ou décliner son projet en expositions et en édition. Cette position confortable lui permet une ampleur d'action que peu d'autres médias peuvent atteindre (Arndt à paraître b).

Les numéros de *Revue noire* documentent, à travers un large choix d'artistes, de lieux et de thèmes, la vitalité artistique du continent tandis que les éditeurs vont se former au fur et à mesure de leurs avancées. « C'est en travaillant sur *Revue noire* que j'ai découvert un continent que je ne connaissais pas », explique Simon Njami⁶. De fait, la revue procède en élargissant progressivement son périmètre. Les premiers dossiers présentent, sous forme de monographies, des artistes souvent installés dans des capitales européennes, comme Londres avec Sokari Douglas Camp (n° 2) et Rotimi Fani-Kayode (n° 3), Paris avec Ousmane Sow (n° 1) et Bethé Sélassié (n° 4) ou New York avec Ouattara (n° 5).

5. Pour une histoire de l'usage de la photo dans la revue, voir J.-L. PIVIN (2014).

6. Entretien avec l'auteur, à Paris, 10 mars 2011. Jean-Loup Pivin a tenu sensiblement les mêmes propos, le 28 février 2011, en déclarant, dans un entretien, à propos des débuts de la revue : « Nous ne connaissions rien. »

Le principe de coupler une localisation géographique avec un ou une artiste est étendu à l'échelle d'un pays dès le numéro 4. Les numéros de *Revue noire* sont organisés par ville⁷, pays⁸ ou région⁹. L'intégralité de la collection est bilingue (anglais et français), certains dossiers trilingues avec l'introduction du portugais quand il s'agit de pays lusophones¹⁰. Ce mode de traitement éditorial, qui résulte de la possibilité pour les auteurs d'effectuer des repérages, produit des vues panoramiques des scènes artistiques d'un pays. Dans ces numéros, il s'agit de circonscrire les contours de la création d'une région déterminée, de présenter les artistes soit en dédiant des pages entières à leur travail, soit des portfolios succincts. Comme dans un guide touristique, les numéros sont parfois accompagnés d'informations sur le pays, d'une petite carte et d'indications comme le nombre d'habitants, la superficie ou encore les langues.

Vers la fin des années 1990, le matériel accumulé permet des approches thématiques de plus en plus fréquentes. *Revue noire* sort ainsi des numéros sur la danse (n° 14), la cuisine (n° 23), la mode (n° 27), l'urbanité (n° 31)... La revue cesse de paraître après douze années et sa dernière livraison est un numéro monographique, s'apparentant davantage à un livre d'artiste, dédié au jeune Malgache Joël Andrianomearisoa (n° 35). La carrière de ce dernier est, par ailleurs, toujours étroitement liée à la structure parisienne, puisqu'il demeure aujourd'hui l'un des artistes fortement promu par la Maison Revue noire, structure qui a hérité du projet de la revue. Les directeurs y exposent désormais leurs artistes de prédilection, artistes qu'ils avaient déjà présentés dans les pages de *Revue noire* (Abdoulaye Konaté, Joël Andrianomearisoa, Pume, Pascale Marthine Tayou...) et qu'ils rassemblent sous le toit de la Maison Revue noire.

Le travail de promotion effectué par la revue dépasse très largement la simple publication du trimestriel, bien que celui-ci constitue le fondement des autres activités des éditeurs. La constitution d'anthologies résume les trouvailles de l'équipe et établit un nouveau *statu quo* de pratiques artistiques, notamment dans le domaine de la photographie en rassemblant une vaste documentation inédite (Saint Léon *et al.* 1998).

En s'appuyant sur ses réseaux influents tissés parmi les élites politiques et culturelles en Afrique et en France, *Revue noire* initie ou participe à de nombreux projets d'artistes qu'elle a défendus. De fait, de hauts fonctionnaires, directeurs d'institutions ou acteurs culturels de renom, français comme africains, figurent parmi les auteurs, les collaborateurs, les contacts et les

7. Londres (n° 1), Abidjan (n° 2), Libreville (n° 5), Dakar (n° 7), Paris (n° 20) et Kinshasa (n° 21).

8. Parmi les numéros qui dépassent l'espace francophone, on peut nommer celui sur la Namibie (n° 4), l'Afrique du Sud (n° 11), le Brésil (n° 22), le Canada (n° 25), le Zimbabwe (n° 28), le Nigeria (n° 30) et le Ghana/Togo (n° 32).

9. Par exemple les Caraïbes (n° 6 et n° 9) ou l'océan Indien (n° 16).

10. Notamment ceux consacrés à la Guinée Bissau (n° 8), au Mozambique (n° 15), au Brésil (n° 22) et à l'Angola (n° 29).

bailleurs de la revue. Les activités professionnelles des éditeurs les rapprochent de ces contacts qui forment le cercle de la revue¹¹. Ainsi, lors de la première édition des Rencontres photographiques de Bamako en 1994, on retrouve un bon nombre des photographes que *Revue noire* a présentés dans son exposition au Centre Wallonie-Bruxelles à Paris en 1992, la première jamais conçue sur le sujet. Des collaborations avec l'Institut du monde arabe à Paris, la Fondation Afrique en créations¹² et les connaissances nouées — avec des responsables culturels, des fonctionnaires diplomatiques et des artistes lorsque Jean-Loup Pivin œuvrait comme architecte au Mali — aboutissent à l'exposition *Rencontres africaines* en 1994. Elle sera suivie quatre ans plus tard par *L'Afrique par elle-même* à la Maison européenne de la photographie à Paris, exposition qui voyagera à Sao Paulo, à Washington, à Cape Town, à Bamako et à Tervuren (Belgique). Grâce à ses réseaux et à ses moyens considérables, *Revue noire* parvient à s'immiscer dans les institutions parisiennes afin d'y promouvoir son programme artistique.

Vers la fin de sa parution, la revue joue un rôle de tribune permettant d'acquérir une visibilité internationale. Sa notoriété est telle que les artistes commencent à se comporter en conséquence. Il devient, selon les dires des éditeurs, de plus en plus difficile de visiter un atelier dans son état normal. Simon Njami se souvient que « les gens préparaient notre visite. On trouvait de véritables expositions sur place »¹³. Les artistes ne se laissent plus « découvrir » mais commencent à défendre activement leurs intérêts et à mettre en scène leur travail. Ce positionnement face aux commissaires-éditeurs parisiens, véritables « explorateurs postcoloniaux », selon l'expression de Gerardo

11. En 1977, Jean-Loup Pivin et Pascal Martin Saint Léon créent leur agence d'architecture et réalisent quantité de projets en Afrique. Parmi les travaux de Pivin, on compte la construction du Musée national du Mali à Bamako en 1982 ou la restauration du Palais royal de Porto-Novo au Bénin en 1985. Leurs nombreux séjours prolongés facilitent l'entreprise de la revue. Outre la dizaine de centres culturels français régulièrement mentionnés dans les colophons, les éditeurs se souviennent du début du projet de *Revue noire* dans une ambassade française en Afrique. Mais ces liens ne sont pas exempts de conflits, notamment concernant l'ouverture de la revue sur des scènes artistiques au-delà de la francophonie (entretiens avec Jean-Loup Pivin, Pascal Martin Saint Léon, Simon Njami, les 28 février 2010, 19 juin 2010 et 10 mars 2011). Voir aussi <<http://www.revuenoire.com>>.

12. La participation d'Afrique en créations, dont *Revue noire* diffuse pendant les premières années la lettre d'info comme supplément de la revue, mérite d'être soulignée. Cette structure étatique est chargée de favoriser la présence de la création africaine contemporaine sur les marchés culturels français et européen. Créée en 1990, à l'occasion du colloque « Afrique en créations » (15 et 16 janvier 1990), sous l'impulsion du ministère de la Coopération et du Développement français et en présence d'une centaine de créateurs et d'opérateurs culturels du continent africain, elle se transforme en fondation en 1991 sous l'égide de la Fondation de France, puis en association (1994), pour devenir aujourd'hui le département Échanges et coopérations artistiques de l'Institut français (BOURDIÉ 2013).

13. Entretien avec Simon Njami, 10 mars 2011, Paris

Mosquera (cité dans Kasfir 2000 : 135), déçoit l'équipe de *Revue noire* qui constate l'utilisation stratégique de leur publication par les artistes.

La fin de l'ère *Revue noire* se fait aussi sentir avec les transformations du monde artistique. La conjonction de l'arrivée de nouvelles structures (notamment en Afrique), la multiplication des acteurs et des biennales partout dans le monde qui apportent une forte visibilité à des artistes au-delà des anciens centres du Nord global, met un terme à la place incontournable de la revue (Vincent 2008 ; Belting *et al.* 2013 ; Orlando & Grenier 2013).

Voyages d'exploration depuis Paris

Il n'est pas anodin que ce soit une revue parisienne qui joue un rôle moteur dans la construction du champ de l'art contemporain africain, son invention — dans le sens développé par Mudimbe (1988) — à travers des inventaires d'artistes. Sa localisation, désignée en entretien par S. Njami comme « un accident nécessaire », attire l'attention sur le positionnement de la revue par rapport aux avant-gardes du xx^e siècle et de leur appropriation insoucieuse de l'art africain (Archer-Straw 2000). Il s'avère judicieux de s'interroger sur l'imbrication de *Revue noire* dans les structures de la coopération culturelle française, notamment avec la publication de la lettre d'info d'Afrique en créations dans ses pages (Bourdié 2013). Il est tout aussi important d'interroger l'héritage conceptuel de l'universalisme français, idéologie qui a fourni autant les arguments pour la colonisation que pour sa critique et qui n'a, à l'heure actuelle, pas perdu de sa vigueur en France (Vergès 2010 ; Cervulle 2014 ; Feldman 2014). Dans quelle mesure l'exotisme et une relation transatlantique héritière de l'histoire impériale se retrouvent-ils dans les conceptions et les démarches de la revue ?

Cette question se pose d'autant plus que les références historiques au début du xx^e siècle abondent dans la démarche souvent antithétique de *Revue noire*. Déjà son titre est volontairement polysémique, jouant avec un signifiant racial pour le récuser immédiatement. Il est une référence explicite à *La Revue du monde noir* que les sœurs Paulette et Jane Nardal éditérent entre 1931 et 1932 à Paris. Cette revue, inspirée par les idées de la Harlem renaissance, a été portée principalement par des intellectuels antillais davantage engagés dans une identification diasporique et dans une valorisation culturelle de l'Afrique que dans une contestation politique du colonialisme¹⁴. Mais *Revue noire* pourrait également se lire comme un clin d'œil à ce genre hautement ambigu des revues musicales qui ont connu une période d'effervescence pendant l'Entre-deux-guerres à Paris¹⁵. En outre, on peut y lire

14. *La Revue du monde noir* réunissait des intellectuels noirs des Antilles, des États-Unis et d'Afrique, dont certains devinrent les fondateurs du courant de la Négritude (FABRE 1985).

15. Entretien avec Pascal Martin Saint Léon, 28 février 2010, Paris.

une référence antithétique à la *Revue blanche*, une revue d'art d'avant-garde, éditée à la fin du XIX^e siècle entre Paris et Bruxelles. Pendant les douze années de son existence, cette revue ressemble à une forme de *who's who* de la vie intellectuelle et artistique francophone de gauche française et belge. Si la *Revue blanche* s'investissait pleinement dans la réflexivité et le discours critique, *Revue noire* lui oppose la « forme pure » et l'émotion. Avec l'artiste et théoricienne de l'art Hito Steyerl (2005), on peut s'interroger sur cette juxtaposition de métaphores de couleurs associées à des régimes discursifs (raison et émotion) opposés. L'usage de la référence au noir et blanc semble rejouer un ordre classificatoire hérité de la philosophie des Lumières.

De fait, *Revue noire* récuse délibérément toute démarche scientifique. Au contraire, Jean-Loup Pivin souligne dans un entretien que les membres de l'équipe ne travaillent pas comme des chercheurs mais comme des « amoureux de l'art » qui regroupent leurs trouvailles en « bouquets »¹⁶. Procédant de manière volontairement subjective, la revue promeut des expressions individuelles et se concentre, à partir de la sensibilité personnelle des éditeurs, sur les formes artistiques en les isolant de leur contexte de production et de réception. Dès le premier éditorial, le ton est donné. La revue serait « un acte d'amour irréfléchi [...] à déguster sur une terrasse ombragée comme un verre de gingembre », pour partager « une vague d'émotions qui ramène des rivages de l'Afrique, mais aussi des terres noires de New York, de Londres, de Kingston ou de Paris des traces, des formes et des mouvements à la puissance évidente [...] qui montre que la beauté est notre vie et que nous en avons la même soif » (anonyme 1991 : 1).

Des propos qui se distinguent peu de ceux de Jean-Hubert Martin qui déclarait lors des *Magiciens de la terre* que les « critères visuels » seraient le fondement de la réception d'une œuvre (Araeen 2013 : 240). Cette proximité pourrait paraître surprenante connaissant la distanciation résolue que les éditeurs de *Revue noire* entendent entretenir avec cette exposition. De fait, si d'autres revues actives dans le même champ, comme la londonienne *Third Text*, fondée en 1987, ou *Nka*, créée aux États-Unis en 1994, avaient opté pour un accompagnement conceptuel et théorique de la présentation des œuvres artistiques, *Revue noire* se concentre sur des textes à caractère littéraire (Vincent 2011 : 46). Faisant l'économie d'une discussion critique, la revue adopte une stratégie de valorisation et d'accentuation des qualités esthétiques des œuvres, présentées en pleine page, sur du papier glacé, avec des éclairages soignés. Or c'est justement cette base émotive qui provoquerait un rapport immédiat à l'art et qui se baserait sur « l'universalité des formes », principe emprunté à André Malraux (1952) et à Michel Leiris (1991) — dont Simon Njami (1991) revendique la filiation dès le premier numéro — reposant sur le fait d'isoler un travail artistique de son contexte¹⁷.

16. Entretien avec Jean-Loup Pivin, 19 juin 2012, Paris.

17. Pour une perspective critique voir MERCER (2005 : 12), DIDI-HUBERMAN (2013).

L'idée de la validité universelle d'un sentiment esthétique tend à occulter les difficiles négociations entre des pratiques appartenant à des régimes sémiotiques différents, historiquement et socialement conditionnés, mais souvent concomitants (Mudimbe 1996 ; Kasfir 2000). L'imposition d'une catégorie décontextualisée de « l'art contemporain africain » favorise, en revanche, la déconnexion des pratiques artistiques de leur contexte local comme global. C'est dans leur présentation isolée, au gré des associations et des trouvailles, que peuvent s'inscrire les projections et les désirs des éditeurs (Mercer 2011). Ces projections se retrouvent dans le choix et dans la mise en scène des œuvres montrées. Ainsi, du premier au dernier numéro de la revue, des mises en page de photographies de corps masculins hautement érotisés abondent. Piochant dans le registre de la poésie, les brefs textes d'introduction des œuvres montrent les interprétations projectives des éditeurs. On y trouve des naturalisations idéalisées des habitants de la zone sahélienne, dont la force est célébrée en insistant sur leur corps vigoureux, la fertilité et la vitalité (Pivin 1995 : 1), le recours à l'Afrique comme refuge paradisiaque où l'Européen, las de sa vie parisienne, peut s'abriter pour y trouver une vie sans nécessités et sans obligations (Tilliette 1995 : 55), l'Afrique comme décor des mystères et des effrois, de la mort et des transgressions de la raison (Pivin 1994b : 1), mais aussi la quête identitaire d'un auteur engagé dans une relation diasporique (Njami 1994 : 2). La mise en scène d'un pays à travers le regard d'un voyageur est particulièrement frappante, comme dans le numéro daté de 1998 consacré au Nigeria (n° 30), coordonné par Patrice Monfort, dans lequel les nombreuses photos prises depuis un véhicule en marche et les textes littéraires cadrent la présentation. Le journaliste français laisse défiler le paysage au gré de son point de vue de voyageur. Son regard projectif court le risque de reconduire des imaginaires collectifs datant de l'époque impériale en Europe, d'autant plus librement que, comme tout voyageur, il n'est pas attaché à ces lieux : il est de passage. Dans ce regard, porté tout au long de la parution de *Revue noire*, on retrouve des tropes, hérités de l'imaginaire colonial¹⁸.

Les échos hégéliens dans *Revue noire*

Pour approfondir cette étude du cadrage des numéros, je propose d'étudier le numéro que *Revue noire* a conçu en 1994 au moment de l'exposition *Rencontres africaines*. Ce numéro 12, intitulé « Les Créations en Afrique méditerranéenne et en Afrique noire » aborde la question de la division du continent africain en une Afrique subsaharienne et une Afrique du Nord¹⁹.

18. Au sujet des voyages impériaux et de la rhétorique de l'Empire, voir D. SPURR (1993) et M. L. PRATT (1992).

19. La revue publiera, en 1999, un numéro double (n° 33-34) consacré au Maroc.

Le volume est conçu à partir de cette exposition, organisée par l'Institut du monde arabe et Afrique en créations, et qui s'est tenue du 6 avril au 28 août 1994 à Paris. Cet événement, à forte connotation diplomatique, était censé promouvoir les dialogues interafricains et multiplier les échanges entre le Maghreb et l'Afrique subsaharienne.

Je m'intéresse ici à ce qui paraît — *a priori* — comme une contradiction. La ligne éditoriale de *Revue noire* entend se défaire des perspectives ethnographiques sur les arts d'Afrique, considérées comme coloniales et essentialistes (Njami 1992 : 5). Affirmer la « co-temporalité » (Fabian 1983), c'est s'opposer au classement de l'Afrique hors du temps pour la placer dans un présent global partagé. Néanmoins, une étude plus poussée montre que la revue fait resurgir toute une gamme de conceptions distinctives dans ses numéros et ses expositions, allant d'attributions culturalistes à des essentialismes « racialisants »²⁰ (Arndt 2013). Mais surtout, on y trouve de manière récurrente une mise en scène des œuvres par les éditeurs, qui induit de nombreuses projections. Dans le cas du numéro examiné, ces derniers font ainsi amplement usage de la division du continent par le Sahara, qui renvoie à des conceptions hégéliennes. L'Afrique est scindée en deux parties, présentées comme étant culturellement différentes et profondément distinctes. Les « racialisations » des espaces culturalisés ne manquent pas. Dans un entretien Pascal Martin Saint Léon me déclarait :

« Pour l'Afrique méditerranéenne, je trouve que les problématiques sont totalement différentes. Ça tourne beaucoup plus autour de la Méditerranée, d'un certain monde arabe qui n'est pas si présent que ça dans l'Afrique noire ou subsaharienne. [...] Il y a une vraie différence entre l'Africain noir-noir, et l'Africain noir, et l'Africain noir-blanc [...]. Ce n'est pas le même monde, tout comme l'Afrique du Sud n'est pas le même monde que le reste de l'Afrique. Malgré cela, ces pays font partie du même continent »²¹.

Cette division culturalisée et racisée du continent remonte au XIX^e siècle, aux expéditions napoléoniennes et à la philosophie hégélienne de l'histoire. Elle participe à ce fonctionnement qu'Edward Said (1994 : 54) avait décrit comme des « géographies imaginatives ». Dans la même logique que Pivin, le géographe canadien Derek Gregory (2004 : 8-10) distingue des stratégies qui produisent de la différence culturelle, tout en la transformant en distance irréductible, rendant ainsi la domination acceptable et légitime.

Il n'est, ici, pas question de déterminer la « bonne » ou la « mauvaise » représentation d'un paysage ou d'une région car, comme le souligne avec

20. Exemple dans l'éditorial du numéro 17 : « Les hommes et les femmes du Sahel savent vivre, savent survivre, savent souffrir, savent s'aimer, sans rien d'autre que leur corps de rois et de reines qui disparaît dans le ciel de l'horizon. [...] Les corps vivants, puissants, tapent le sol et se mettent à danser en faisant voler cette terre fertile devenue poussière » (PIVIN 1995 : 1).

21. Entretien avec Pascal Martin Saint Léon, 28 février 2011, Paris.

justesse Marie-Hélène Gutberlet (2011 : 44), l'image du Sahara comme espace de vie quotidien, de passage ou encore de géopolitique est en constante évolution. C'est pour cela que je propose d'interroger bien plus qu'une simple conception géographique du continent africain, mais cette image déformée qui fonde l'organisation actuelle du savoir sur l'Afrique. L'espace apparaissant comme une donnée fixe (mais surtout naturellement constituée) s'avère être à la fois construction idéologique et fabrique d'altérité (Al-Mahfedi 2011 : 6).

Bien que ses formes aient aujourd'hui considérablement changé, l'organisation territorialisée du savoir reste opérante. Elle se prolonge en aires culturelles²², dans l'organisation des départements universitaires ou des musées, aires qui ne sont que timidement remises en question par les approches de l'histoire croisée ou globale et les études postcoloniales. Susanne Gehrmann (2012 : 183) souligne la construction coloniale de cette division qui continue à produire des effets :

« The division of Africa into an Oriental North Africa (that is nevertheless imagined as culturally closer to Europe) and an unknown, dark, so called BlackAfrica is a colonial construct, which continues to be reproduced in our academic system. Therefore, the Maghreb is usually not part of African studies, its literatures are split into Arabic and Romance studies according to the language choice of the authors. Consequently, this means that the multilingual, transcultural aspects of Maghrebian literatures are never fully taken into account. »

Un constat similaire peut être fait au sujet des arts plastiques où la division de l'Afrique en deux parties restait en vigueur. *Revue noire* hérite clairement de cette division en soulignant le caractère exceptionnel de la prise en compte de l'Afrique méditerranéenne dans le cadre du numéro 12 et de l'avant-dernier numéro 33-34. Ce numéro dispose d'une couverture blanche, qui contraste avec les nombreuses couvertures noires de la revue. Ironiquement, la mise en scène d'un continent uni par les échanges entre les artistes reste fréquemment volontariste et confinée aux représentations. Elle se heurte aux réelles confrontations, séparations et hostilités ayant surgi au cours de l'histoire et qui demandent un long et patient travail pour en atténuer les stigmates (Luste Boulbina 2010).

22. À Paris, l'Institut du monde arabe « couvre » le monde arabe, le musée Guimet celui de l'Asie et le quai Branly les cultures non européennes, en général. L'exposition permanente de ce dernier demeure organisée en espaces géographiques. Dans le champ de l'édition, la maison d'édition L'Harmattan a ouvert en 2011 à Paris une librairie spécialisée dans les littératures du Maghreb. Gallimard entretient la collection « Continents noirs », consacrée aux littératures africaines. En histoire, la première revue française de l'histoire globale voit le jour tardivement, en 2012 sous le titre *Monde(s), Histoire, espace, relations*. Elle est dirigée par Robert Frank (Université Paris-1), <<http://geschichte-transnational.clio-online.net/termine/id=18237>>. A. ECKERT (2007) constate un intérêt croissant de l'histoire globale dans les universités du monde entier.

De son côté, le philosophe Souleymane Bachir Diagne (2012 : 68) pose la question suivante : « Dans quelle mesure avons-nous adopté, quand nous essayons de penser l'identité africaine, un regard hégélien que nous posons sur nous-mêmes, faisant du Sahara un mur entre des identités séparées ? » De fait les concepts qui renvoient à des séparations identitaires et racialisées contrastent avec les dynamiques de l'espace saharien, espace de traversées, de confrontations, de mises en relation :

« The Sahara is not a border space between two essentially different Africas. On the contrary, just like the Mediterranean, it is a space of movement and cultural exchange. The fact that today the Sahara is also the transit zone for illegal migration from Africa to Europe is a bitter truth, just as well as the inner-African routes of slavery used to be in the past. On the other hand, the Medieval North African conquest of the Iberian Peninsula and the "reconquista" as well as French colonization of the Maghreb can also not count as peaceful cultural exchange » (Gehrmann 2012 : 183).

L'exposition *Rencontres africaines* a été conçue avec en arrière-plan ce terrain de savoirs contesté. Le principe du double commissariat a été retenu. Brahim Alaoui, directeur du département de l'art contemporain de l'Institut du monde arabe avait choisi l'artiste malien Abdoulaye Konaté pour sélectionner des artistes d'Afrique du Nord²³, tandis que Jean-Hubert Martin, commissaire de l'exposition *Magiciens de la terre* et directeur du Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie (1994-1999), choisit l'artiste marocain Farid Belkahia pour sélectionner des artistes d'Afrique subsaharienne. Selon Jean-Loup Pivin²⁴, cette démarche participe d'une tentative de rupture avec l'omnipotence des commissaires parisiens et d'implication des artistes dans la conception des expositions.

Les approches des deux commissaires — dont les propres travaux sont intégrés à l'exposition — sont différentes. Dans les œuvres qu'il sélectionne, Farid Belkahia s'interroge principalement sur la modernité et son contenu euro-centriste. Les préoccupations d'Abdoulaye Konaté se portent vers des thèmes plus généraux, d'ordres existentiels et formels²⁵. Dans un bref texte, il réfléchit également aux différences des conditions de travail dans lesquelles évoluent les artistes au nord et au sud du Sahara.

Dans le numéro, les artistes sont présentés sans que leur région géographique ne soit précisée. Leurs œuvres gardent ainsi leur autonomie. Toutefois le dispositif de l'exposition pose question. En effet, en partant du constat de la profonde scission de l'Afrique, les deux institutions parisiennes décident d'envoyer des artistes-commissaires, originaires du nord et du sud

23. Responsable des expositions du Musée national du Mali, l'artiste Abdoulaye Konaté devient l'un des deux commissaires des *Rencontres africaines*. Ses travaux ont souvent été présentés dans la revue, dans les numéros 12 (1994) et 17 (1995). Konaté fait aujourd'hui partie des artistes toujours suivis par la Maison Revue noire, qui lui a consacré une exposition personnelle en 2012.

24. Entretien, Maison Revue noire, 6 mars 2012, Paris.

25. Voir pour les contributions des deux artistes les pages 8 à 21.

du Sahara, pour choisir des œuvres. Elles proposent une mise en scène croisée pour les *Rencontres africaines*, lesquelles demeurent néanmoins placées sous contrôle parisien. L'exposition est montée depuis Paris, lieu où se concentrent tous les rôles : initiateur, bailleur de fonds en mesure de surveiller tout le processus — de l'exposition à la parution du numéro de *Revue noire* — et de profiter des retombées. Ces « rencontres » sont orchestrées à partir du cadre parisien familial, peu susceptible de créer des imprévus²⁶.

Le président de l'Institut du monde arabe Edgard Pisani (1994 : 2-3) ouvre le numéro avec un article intitulé « Culture nue », en référence au poème de Senghor (1945) « Femme noire, femme nue »²⁷. Si dans ce texte la femme, métaphore de l'Afrique, est l'objet de l'interprétation du regard de l'homme, ce rapport n'a guère changé dans le numéro de *Revue noire*. Non seulement les quatre commissaires sont des hommes, mais le numéro ne contient aucune artiste femme. Les *Rencontres africaines* se trouvent être des rencontres masculines. Il faut toutefois prendre en compte les différents contextes historiques respectifs : la poésie nostalgique de Senghor célébrait par la métaphore de la femme nue l'Afrique encore colonisée. Le continent y était vénéré, sous forme réifiée et sexualisée, bien entendu dans le but de contrer sa dévalorisation coloniale. Or, rien ne persiste de ce rapport de résistance dans le texte d'E. Pisani. Au contraire, l'auteur réunit en quelques lignes toute une gamme de tropes culturalistes qui confortent la ligne de partage saharienne :

« Le monde arabo-musulman est celui de la civilisation du livre. Le monde subsaharien est celui de la civilisation orale. Cette différence est un signe et un fondement. Parlons du continent noir. Il donne un sentiment de fragilité. Il est en train de passer de la civilisation orale à la civilisation de l'image sans être passé par l'écrit. J'ai peur que l'Afrique noire, dont la richesse est considérable, ne garde que très peu de traces de ses cultures. D'autant qu'elle n'est pas non plus une civilisation d'architecture. Elle est un fourmillement culturel menacé. [...] Si l'unité africaine n'est pas un héritage, même culturel, elle est un objectif souhaitable » (*ibid.* : 2-3).

L'opposition entre oralité et écriture, dont les termes sont respectivement assignés à l'Afrique subsaharienne et à l'Afrique « arabo-musulmane », sert ici de critère pour valider le cloisonnement de « civilisations » pensées comme des espaces hermétiques, déconnectés les uns des autres²⁸. L'auteur se sert

26. En guise de comparaison, on pourrait mentionner la démarche du Panafrican Circle of Artists monté en 1991 à Nsukka (Université de Nigeria), dont l'objectif est de faciliter les rencontres entre artistes africains.

27. Plus généralement, on remarque la présence récurrente de références faites à L. S. Senghor dans la revue. S. NJAMI (2006) est par ailleurs l'auteur d'un essai volumineux sur le président-poète.

28. Figure de style interminablement répétée, voir le discours de Claude Guéant, ministre français de l'Intérieur, le 4 février 2012 lors d'un colloque organisé par l'association étudiante de droite UNI à l'Assemblée nationale. Voir <http://www.lemonde.fr/election-presidentielle-2012/article/2012/02/05/claude-gueant-declenche-une-nouvelle-polemique_1639076_1471069.html>.

en outre d'une métaphore à forte connotation zoologique quand il parle d'un « fourmillement culturel menacé » qu'il s'agirait de protéger.

Si E. Pisani souhaite néanmoins l'unité africaine, elle n'est concevable pour lui que sur le fondement d'une absolue et nécessaire « authenticité » des deux « Afriques », considérées comme séparées. Le modèle sous-jacent présuppose des cultures fermées n'entrant en contact entre elles que tardivement :

« Ce n'est que dans l'authenticité que réside le ferment de la coopération. L'Afrique peut être le théâtre des cultures africaines multiples et non un lieu de syncrétisme culturel qui deviendrait confusionnisme »²⁹ (*ibid.* : 3).

Non seulement l'argument central consiste à valider le monopole que l'Afrique du Nord aurait sur l'écriture mais, en outre, l'auteur s'engage à sauver l'héritage culturel non écrit. Dans la foulée, il recourt au principe des étapes évolutionnistes conçues par Hegel. Les sociétés sont censées passer par certains stades (oralité, écriture, images numériques), faute de quoi elles seraient menacées de perdre leur héritage culturel. L'argumentation rejoint sans détour cette ethnologie du sauvetage du début de xx^e siècle qui opposait aux dangers de l'acculturation la nécessité de conserver les cultures africaines, valorisées comme richesses et réifiées dans une pureté menacée par l'incorporation d'influences diverses³⁰.

E. Pisani n'est pas le seul à véhiculer des conceptions d'espaces culturels clos. Dans sa brève introduction, Pascal Martin Saint Léon (1994 : 4) explique :

« Si *Revue Noire* s'ouvre à l'Afrique du Nord et rend compte largement de l'exposition *Rencontres Africaines* de l'Institut du Monde arabe de Paris, c'est qu'elle avait rêvé depuis longtemps d'une confrontation entre l'Afrique de la Méditerranée et l'Afrique noire autour d'une exposition. »

Le salut du Maghreb « plus que jamais »³¹ est dans son orientation vers la Méditerranée. Pour Saint Léon (*ibid.*), le fait que des artistes s'appuient sur des références transsahariennes s'explique par la confusion résultant des basculements géopolitiques des années 1990 :

29. On croirait lire le discours de Léopold Sédar Senghor (1967) tenu au Caire en 1967 dans lequel il affirmait que « l'africanité » ne pourrait résulter que d'un maintien soigneux des particularités « nègres » et « arabes ». Une pensée qui est loin d'avoir disparu des divisions à l'œuvre dans les sociétés du présent.

30. Ce paradigme de sauvegarde a conduit à une ruée sur les objets matériels mais aussi immatériels, enregistrements de langue et de voix, films ethnographiques documentant des pratiques culturelles attribuées à des ethnies conçues comme des entités immuables anhistoriques (CLIFFORD 1989 : 73-78).

31. « La Méditerranée est plus que jamais l'avenir de l'Afrique du Nord. » La comparaison de la consonance de ce propos avec celle des formules des contrats euro-méditerranéens (l'Union pour la Méditerranée, EUROMED, Euro-mediterranean Partnerships) négociés depuis les années 1990 est frappante et loin d'un examen critique des configurations transfrontalières dynamiques de cet espace. En contrepartie, un projet comme *Mediterranea* de R. ARAEEN (2011 : 303-326) propose une étude artistique du Sahara sous l'angle de ses traversées.

« Restent les artistes de l'Afrique du Nord qui dans la confusion actuelle commencent à regarder à nouveau vers l'ensemble du continent. Certains artistes des pays du Sahel, surtout par le ciment de la religion musulmane, regardent eux aussi vers les pays du monde arabe, d'autres s'en détournent volontairement. Il devenait alors intéressant de provoquer une confrontation, qui *artificiellement*³² allait refaire fonctionner les regards. »

Face à l'orientation vers la Méditerranée, considérée comme « naturelle », l'exposition crée artificiellement une confrontation avec l'Afrique subsaharienne, confortant de cette manière la division du continent. Ainsi, elle prolonge le geste colonial (conceptuellement et dans la démarche) et contribue à produire à son tour de la différence.

Les mises en pages des œuvres

C'est dans ce cadre qu'il faut lire le travail du photographe marocain Touhami Ennadre. La revue publie une série de ses clichés en noir et blanc pris en 1993 lors de cérémonies vaudou au Bénin. Une imposante présence visuelle lui est accordée dans le numéro. Les photographies occupent six pleines pages (Ennadre 1993 : 32-37). Elles sont très sombres, une lumière ponctuelle vient apporter un contraste sur les corps et les visages (fig. 1). Les images montrent des personnes en état de transe, des corps dans l'obscurité, couverts de sueur, secoués. La lumière éclate sur la peau, arrachant aux ténèbres, pour un instant, la personne possédée.

La perte de repères est le thème central de la série et se traduit également dans la démarche artistique. Ennadre cherche à approcher le plus possible son objet. Les images, en plan resserré, réduisent l'écart entre le regard du photographe et la personne photographiée. Le point de vue intimiste et incisif d'Ennadre sur ces corps renforce l'intensité de l'émotion transmise par la personne en transe. Le lecteur a l'impression d'y participer, d'être pris et absorbé par la scène. Sur l'un des clichés, la personne a les yeux tournés vers l'objectif, interpellant ainsi directement celui qui l'observe. Le regard photographique est intégré à la relation, il ne se cache pas dans une posture d'observateur non impliqué. « Être dans la peau de l'autre » est l'objectif de son travail, assure d'ailleurs Ennadre (1993 : 32).

Cette quête de l'union se joue sur un corps noir, nu, sortant de l'obscurité. Une fois de plus on rejoint l'interrogation des surréalistes et ethnographes des années 1930 et 1940 qui, pour remettre en question l'idée du sujet rationnel et tempéré, se servaient de l'ethnologie. Passer par l'ethnologie dans les colonies leur permettait de trouver l'altérité qu'ils cherchaient chez eux — avant de la chercher en eux. Selon un procédé similaire, les photos d'Ennadre interrogent sur la potentialité du soi à être autre. Or, à la fois la transe et la transgression du soi qu'elle implique semblent rendre

32. Mes italiques.

FIG. 1. — TOUHAMI ENNADRE, « VOUDOU BENIN », PHOTOGRAPHIE

Revue noire, n° 12 (1994 : 34-35) (cliché Lotte Arndt).

possible le devenir étranger à soi-même. À cette fin, « l'Autre » est mis en scène dans les photos par une série de marqueurs de l'Afrique « noire » comme altérité radicale. Les photographies jouent amplement des contrastes, opposant le noir qui domine les pages au blanc des yeux, des dents, des bijoux, aux éclats de la lumière sur la peau. Cumulant des attributs conradien (la nuit, la nudité, la déraison dans la transe), la quête de la transgression identitaire poursuivie par le photographe oscille entre l'inaccessibilité de l'objet de son regard et la volonté de se fondre en lui, en créant la plus grande proximité possible.

Au-delà des codes visuels que l'artiste choisit, l'affichage en pleine page des photos amplifie la charge exotique. La série de ces images sans marges se prolonge sur la quatrième de couverture du numéro. Le cadrage de photo qu'on y voit est centré sur le bas-ventre et le sexe d'une adepte vaudou. Illuminé dans l'obscurité ambiante, l'extrait du corps apparaît alors comme un objet détaché, ce qui permet de se l'approprier. La décision éditoriale de mettre cette image sur la quatrième de couverture, de se servir du sexe féminin dénudé pour accrocher le regard, semble particulièrement ignorer l'utilisation récurrente de corps noirs nus, surtout féminins, dans la photographie coloniale et pornographique (Hooks 1992 ; McClintock 1995 ; Taraud 2003). En effet, le nu non européen a signifié pendant longtemps un imaginaire de sauvagerie opposé à la représentation de la civilisation occidentale (Levine 2013 : 9). Les images des femmes colonisées jouaient abondamment

sur la distinction entre d'un côté le corps habillé, respecté et hors de portée du regard masculin, et de l'autre la sexualité facilement accessible des femmes africaines (*ibid.* : 15). Photographier le sexe des colonisés, souvent sous couvert de mission scientifique, mettait leur corps à la disposition du regard des colons masculins qui pouvaient alors utiliser ces images à leur gré, aussi bien à des fins érotiques que théoriques de hiérarchisations raciales³³.

Le commentaire de Jean-Loup Pivin dissipe les derniers doutes quant à l'interprétation. Il faut retenir qu'il se concentre sur l'artiste et non sur les images : « Touhami est noir, Touhami est blanc. L'Afrique est là dans le sang » (Pivin 1994a : 32). Il est notable qu'une telle aberration, faisant de l'Afrique une réalité biologique, une communion dans le sang partagé, puisse être valorisée dans une revue qui entend dissiper le regard exotisant sur les artistes du continent.

Les pages consacrées aux peintures de l'artiste marocain Mohamed Kacimi se placent dans le sommaire de la revue après celles dédiées à Touhami Ennadre. Dans mon analyse, en revanche, je vais aborder le travail photographique de Jellel Gasteli, artiste tunisien, qui occupe la seconde moitié de la revue. Les deux artistes, résidant à Paris, ont d'ailleurs déjà été rapprochés dans un texte critique d'Octavio Zaya (1999). Ce dernier propose une interprétation de leur travail à l'aune de leur condition diasporique. Elle se concentre sur le plan formel, sur l'usage de la lumière, et sur une conceptualisation de leurs pratiques liées à « une dialectique du soi et de l'autre » (*ibid.* : 298), résultant de leurs expériences d'une vie entre plusieurs repères géographiques et culturels.

Le travail de Jellel Gasteli est présenté en alternance avec des textes littéraires³⁴. Le choix de sélectionner exclusivement des auteurs du Maghreb, majoritairement francophones³⁵, renforce l'idée d'un continent africain coupé en deux parties — l'une axée autour de l'oralité et l'autre de l'écriture et celle d'un hégélianisme symbolique.

33. Voir également la contribution de G. GBADAMOSI (2014 : 28-46) dans le catalogue de l'exposition *Foreign exchange (or the Stories You Wouldn't Tell a Stranger)*, du 15 janvier 2014 au 4 janvier 2015, sous le commissariat de Clémentine Deliss et Yvette Mutumba au Weltkulturen Museum, Frankfurt/Main. G. Gbadamosi s'interroge sur les nombreuses séries de photographies de sexes masculins que le premier directeur du musée avait prises lors de ses séjours « de recherche ». Si les motivations qui ont conduit à prendre ces clichés peuvent être multiples, leur nombre et l'occultation dont ils firent l'objet pendant de nombreuses années montrent la récurrence de ces pratiques dans le cadre colonial.

34. Ce choix s'explique probablement par le fait que la majorité des numéros de *Revue noire* sont dédiés à un pays, à ses artistes et à ses écrivains. En conséquence, les textes littéraires d'une bonne partie de l'Afrique subsaharienne sont présents dans les autres numéros. Il n'empêche que dans la composition du numéro 12, l'écriture est une fois de plus attribuée au Maghreb : T. BEKRI (1994 : 44), M. BOUCHARED (1994 : 47), S. ABTROUN (1994 : 48), A. KALOUAZ (1994 : 51).

35. Deux traductions de l'arabe par M. S. E. El Yamani sont incluses, il s'agit du texte d'A. JOUBAYR (1994 : 53) et de celui d'A. EL MADINI (1994 : 54-55).

FIG. 2. — JELLEL GASTELI, « SÉRIE BLANCHE », PHOTOGRAPHIE

Revue noire, n° 12 (1994 : 49) (cliché Lotte Arndt).

Diamétralement opposée au travail d'Ennadre, la série sobre de J. Gasteli conjugue blancheur et abstraction sur la seconde moitié du numéro. Regroupées sous l'intitulé « Série blanche » (s.d.), ces photos d'une luminosité éblouissante montrent les murs de la médina de Hammamet et des constructions de Djerba (fig. 2). Exercices de style sur la lumière, les images s'attardent sur les formes architecturales, traitées de manière abstraite. Leur fonctionnalité disparaît pour privilégier la géométrie de l'espace. La lumière transforme la perception, les ombres et les dégradés de gris donnant à voir les bâtiments comme des sculptures. L'espace de la vie quotidienne est montré dans ses formes pures. Les images de J. Gasteli, encadrées par de généreuses marges, sont accompagnées de textes littéraires. Écriture, architecture, abstraction et lumière — métaphore de la rationalité et de la pensée — sont clairement assignées

au Maghreb. En somme, le travail de J. Gasteli est présenté de telle façon qu'il devient l'antithèse de la série sombre d'Ennadre. La mise en pages joue sur le contraste et — que ce soit délibéré ou non — assigne lumière et obscurité, raison et possession, à l'une ou à l'autre de ces Afriques.

Le numéro 12 de *Revue noire* est structuré sur les bases de cette opposition entre deux espaces culturels africains, fondamentalement séparés. S'ils peuvent se rencontrer dans une « africanité » commune, ils sont surtout marqués par les attributs s'inscrivant dans un dispositif représentationnel hérité de la hiérarchisation coloniale, associant d'un côté le Maghreb à l'écriture et à l'architecture et, de l'autre, l'Afrique subsaharienne à l'irrationalité, l'effroi, l'occulte et l'incontrôlable. Un classement venant du cœur de l'organisation coloniale de l'espace, qui se fait en regardant de l'Europe par des « cercles concentriques du plus "proche" au plus "lointain" » (Luste Boulbina 2008 : 22).

Qu'en est-il des travaux permettant une interprétation plus différenciée des *Rencontres africaines* dans le numéro ? On pourrait en effet se demander s'il est possible de lire les travaux artistiques à contre-courant de leur mise en pages par la revue. Prenons l'exemple des peintures de Mohamed Kacimi dont l'une figure en couverture. Il s'agit d'huiles sur toile extraites de la série *L'esprit de la trace* (1993) qui célèbrent d'abord la peinture en tant que telle, autrement dit elles ne renvoient qu'à elles-mêmes, à cette trace du figuratif dans la densité matérielle des couleurs. Elles auraient constitué un magnifique point de départ pour sortir de cette logique binaire. Mais même dans le traitement de cette série, *Revue noire* trouve le moyen de rester dans la conjugaison des contrastes noir et blanc. Le poème « L'été blanc » de M. Kacimi (1994 : 40), tiré de son recueil éponyme (1990), est associé à la série. Ainsi une fois encore le lecteur est renvoyé au registre des métaphores de la couleur. La maquette de la revue se superpose à l'œuvre individuelle. Dans le cadre de ce numéro, il devient presque impossible de ne pas racialiser l'été...

On peut trouver une issue cependant. Les photographies de Laziz Hamani, parsemées dans la première partie, permettent de dépasser l'interprétation suggérée par le cadre de la revue. La série *Le village de mon père* (1980-1994) est la quête d'un souvenir de son enfance, transmis par les descriptions que son père lui donnait de son village, « au point qu'à mon arrivée là-bas, ce territoire familial m'était devenu familier » (Hamani 1994 : 7). Cette série introduit au cœur du numéro un effet diasporique et un éclatement des appartenances et soulève la question d'une identité unique et unifiée. Elle permet d'éviter les oppositions identitaires, les identifications des différences présumées, ainsi que les assignations raciales et culturelles, pourtant structurées par le cadre de la revue. Placée au début du numéro, la série ne raconte pas seulement la quête que l'artiste — fils d'un père algérien — entreprend à la recherche du monde paternel qui lui échappe. Elle en fait une reconstruction qui est également une restitution, la reconnaissance de ce que le père a abandonné pour venir en France, lieu de vie de son fils, le photographe.

Les images de L. Hamani introduisent la notion d'espace imaginaire, du lieu rêvé, recherché et qui est reconstruit par l'appareil photo. En noir et blanc, entre tendresse et étrangeté, le village du père s'avère être celui qui éclot dans les yeux du fils, hanté par l'histoire paternelle. On peut lire cette série photographique comme un moyen de contourner la logique du dossier, celle d'identités séparées croisées « artificiellement ». Cet espace imaginaire est reconstruit à distance, dans une relation diasporique qui ne peut être unitaire. La relation diasporique ne permet pas une simple opposition culturaliste d'une conception identitaire unique mais une construction toujours en train de s'accomplir. La dimension binaire du dossier est donc contrebalancée par la logique de ce travail. Sa présence ouvre plutôt sur une possibilité de lire les travaux de J. Gasteli et de T. Ennadre à l'aune de cette situation de transit permanent, évoquée par Octavio Zaya (1999) dans son texte au sujet des artistes discutés ici.

L'organisation du numéro 12 de *Revue noire* impose aux travaux des artistes un cadre conceptuel qui les rend difficilement dissociables d'une division pour le moins culturaliste. Si ce numéro est certainement celui qui illustre le mieux cette division géographique racialisée, d'autres problématiques s'imposent dans les autres, notamment la mise en scène de corps noirs dénudés, le rôle des commissaires arrivant en passeurs temporaires pour repartir à Paris aussitôt, la célébration de l'autonomie de l'œuvre, la décontextualisation permettant un usage sans bornes des œuvres... En conclusion, la revue qui a réussi à dépasser le confinement des créations africaines dans des traditions intemporelles, n'est pourtant pas parvenue à éviter de reconduire des catégories culturalistes. Elle est restée dans une attitude que je qualifierais de « post-impériale », dans un parisiano-centrisme structurel. Par ailleurs, l'inscription de cet héritage dans les inventaires de l'art contemporain africain, constitués par la revue, reste aujourd'hui encore à étudier.

École supérieure d'art et design, Valence.

BIBLIOGRAPHIE

ABTROUM, S.

1994 « Le p'tit gros », *Revue noire*, 12 : 48.

AL-MAHFEDI, M. H. K.

2011 « Edward Said's "Imaginative Geography" and Geopolitical Mapping : Knowledge/Power Constellation and Landscaping Palestine », *The Criterion*, 3 (2) : 1-26.

ANONYME

1991 « Editorial », *Revue noire*, 1 : 1.

ARAEEN, R.

2011 « Mediterranea. Ein nicht enden wollendes Kunstprojekt », in M.-H. GUTBERLET & S. HELFF (eds.), *Die Kunst der Migration. Aktuelle Positionen zum europäisch-afrikanischen Diskurs, Material, Gestaltung, Kritik*, Bielefeld, transcript : 303-326.

2013 « Our Bauhaus, others mudhouse », in L. STEEDS (ed.), *Making Art History Global. Part 2. Magiciens de la terre (1989)*, London, Afterall Books : 238-247.

ARCHER-STRAW, P.

2000 *Negrophilia : Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920s*, New York-London, Thames & Hudson.

ARNDT, L.

à paraître a *Les revues font la culture ! Négociations postcoloniales dans les périodiques parisiens relatifs à l'Afrique (1947-2012)*, Trier, Wissenschaftsverlag Trier.

à paraître b « *Revue noire* : entre inventaire et invention du champ de l'art contemporain africain », in E. CHEREL & F. DUMONT (dir.), *Histoire de l'art et postcolonialité en France : Quels enjeux ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.

BEKRI, T.

1994 « Voyage au Sénégal », *Revue noire*, 12 : 44.

BELTING, H., BUDDENSIEG, A. & WEIBEL, P.

2013 *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, Cambridge, The MIT Press.

BETI, M.

1988 « L'étrange biennale de Dakar... Lettre ouverte à Monsieur le ministre de la Culture et de la Communication du Sénégal », *Peuples noirs, peuples africains*, 63-66 : 310-314.

BOUCHARED, M.

1994 « Enfances », *Revue noire*, 12 : 47.

BOURDIÉ, A.

- 2013 « Art chorégraphique contemporain d'Afrique, enjeux d'une reconnaissance », *Marges*, 16 : 73-86.

BOURDIEU, P.

- 1992 *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil.
- 1994 *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Paris, Éditions du Seuil.

BYDLER, C.

- 2004 *Global Artworld, Inc. : On the Globalization of Contemporary Art*, Uppsala, Uppsala University Press (« Figura Nova Series, 32 »).

CERVILLE, M.

- 2014 *Dans le blanc des yeux. Diversité, racisme et média*, Paris, Éditions Amsterdam.

CLIFFORD, J.

- 1989 « The Others. Beyond the Salvage Paradigm », *Third Text*, 3 (6) : 73-78.

DIAGNE, S. B.

- 2012 « Notre présence africaine au monde », *Africultures*, 82 : 62-70.

DIDI-HUBERMAN, G.

- 2013 *L'Album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire »*, Paris, Hazan-Louvre Éditions.

DIOP, B. B.

- 2001 « Identité et mondialisation », *Africultures*, 41,
<<http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=5>>

ECKERT, A.

- 2007 « Bringing the "Black Atlantic" into Global History. The Project of Pan-africanism », in S. CONRAD & D. SACHSENMEIER (eds.), *Competing Visions of World Order : Global Moments and Movements. 1880s-1930s*, New York, Palgrave Macmillan : 237-257.

EL MADINI, A.

- 1994 « Le temps », *Revue noire*, 12 : 54-55.

ENNADRE, T.

- 1993 « Vodou, Bénin, 1993 », *Revue noire*, 12 : 32-37.

FABIAN, J.

- 1983 *Time and the Other. How Anthropology Makes It's Object*, New York, Columbia University Press.

FABRE, M.

- 1985 *La Rive noire. De Harlem à la Seine*, Paris, Éditions Lieu Commun.

FELDMAN, H.

2014 *From a Nation Torn. Decolonizing Art and Representation in France, 1945-1962*, Durham-London, Duke University Press.

FONKOUA, R., HALEN P. & STAEDLER, K.

2001 *Les Champs littéraires africains*, Paris, Karthala.

GBADAMOSI, G.

2014 « Dr. Hagen's Photos », in C. DELISS & Y. MUTUMBA (eds.), *Foreign Exchange (or the Stories That you Wouldn't Tell a Stranger)*, Zürich-Berlin, Diaphanes : 28-46.

GEHRMANN, S.

2012 « Francophone African Literatures in the Aerman Academia between Romance Studies and African Studies. A Critical Evaluation and an Appeal for Recognition », in J. HEINICKE & H. HEISTER (eds.), *Kuvaka Ukama. Building Bridges. A Tribute to Flora Veit-Wild*, Heidelberg, Kalliope Paperbacks : 177-199.

GREGORY, D.

2004 *The Colonial Present. Afghanistan, Palestine, Iraq*, Oxford, Blackwell Publishing.

GUTBERLET, M.-H.

2011 « Ortswechsel. Transsaharische und transmediterrane Reisen in zeitgenössischen Filmen » in M.-H. GUTBERLET & S. HELFF (eds.), *Die Kunst der Migration. Aktuelle Positionen zum europäisch-afrikanischen Diskurs, Material, Gestaltung, Kritik*, Bielefeld, Transcript : 39-60.

HAMANI, L.

1994 « Le village de mon père », *Revue noire*, 12 : 7.

HOOKS, B.

1992 *Black Looks. Race and Representation*, Boston, South End Press.

JOUBAYR, A.

1994 « La barque vacillante aux deux voiliers », *Revue noire*, 12 : 53.

KACIMI, M.

1990 *L'Été blanc. Poèmes, dessins*, Paris, Edifra.

KALOUAZ, A.

1994 « De Barcelone au silence », *Revue noire*, 12 : 51.

KASFIR, L. S.

2000 *L'Art contemporain africain*, Paris, Thames & Hudson (« L'univers de l'art »).

KRAVAGNA, C.

2013 « Toward a Postcolonial Art History of Contact », *Texte zur Kunst*, 91 : 110-131.

LEIRIS, M.

1991 [1967] *L'Afrique noire*, Paris, Gallimard, Paris, 1967 (« L'univers des formes »).

LEVINE, P.

2013 « Naked Truths : Bodies, Knowledge, and the Erotics of Colonial Power », *Journal of British Studies*, 52 (1) : 5-25.

LUSTE BOULBINA, S.

2008 *Le Singe de Kafka et autres propos sur la colonie*, Lyon, Parangon/Vs.

2010 « Une Afrique coupée en deux », *Africultures*, 82 (3) : 18-25.

MALRAUX, A.

1952 *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, Paris, Gallimard.

MCCLINTOCK, A.

1995 *Imperial Leather : Race Gender and Sexuality in the Colonial Contest*, New York, Routledge.

MERCER, K.

2005 *Cosmopolitan Modernisms*, Cambridge, MIT Press.

2011 « Contraflow : Mapping Networks in Cross-cultural Modernity », *Clark Conference, In the Wake of the Global Turn : Propositions for an « Exploded » Art History without Borders*, Williamstown, November 4-5, <<https://www.youtube.com/watch?v=uR9poJLviqA&list=PLBE153D30E66C650>>.

MOURALIS, B.

2001 « Pertinence de la notion de champ littéraire en littérature africaine », in R. FONKOUA & P. HALEN (dir.), *Les champs littéraires africains*, Paris, Karthala : 57-72.

MUDIMBE, V. Y.

1988 *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge*, Bloomington, Indiana University Press.

1991 « "Reprendre". Enunciation and Strategies in Contemporary African Art », in S. VOGEL (ed.), *Africa Explores. 20th Century African Art*, New York, Center for African Arts ; Munich, Prestel-Verlag : 176-188.

N'GORAN, D. K.

2009 *Le Champ littéraire africain. Essai pour une théorie*, Paris, L'Harmattan.

NJAMI, S.

1991 « Universalité des formes », *Revue noire*, 1 : 5.

1992 « Regards anthropométriques », *Revue noire*, 4 : 5.

1994 « Les visages ont vieilli », *Revue noire*, 13 : 2-3.

2006 *C'était Senghor*, Paris, Fayard.

ORLANDO, S. & GRENIER, C.

2013 *Art et mondialisation. Anthologie de textes de 1950 à nos jours*, Paris, Centre George Pompidou.

PISANI, E.

1994 « Culture nue », *Revue noire*, 12 : 2-3.

PIVIN, J.-L.

1994a « Noir-couleur », *Revue noire*, 12 : 32.

1994b « Éditorial », *Revue noire*, 15 : 1.

1995 « Éditorial », *Revue noire*, 17 : 1.

2010 « Tayou For Ever », <http://www.revuenoire.com/index.php?option=com_content&view=article&id=3560:tayou-for-ever-engl&catid=5:editos&Itemid=14&lang=fr>.

2014 « *Revue noire*. Une histoire. Entretien avec Monique Sicard et Claire Riffard », *Continents manuscrits*, 3, <<http://coma.revues.org/433>>.

PRATT, M. L.

1992 *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, New York, Routledge.

Revue noire

1991 « Londres — Ousmane Sow », 1.

1991 « Abidjan — Sokari Douglas Camp », 2.

1991 « Africa Photo — Rotimi Fani-Kayode », 3.

1992 « Namibie — Mickaël Bethé Sélassié », 4.

1992 « Libreville — Ouattara », 5.

1992 « Caraïbes », 6.

1992 « Dakar », 7.

1992 « Guinée Bissau — FESPACO », 8.

1993 « Caraïbes », 9.

1993 « Afrique du Sud », 11.

1994 « Afrique méditerranéenne — Afrique noire », 12.

1994 « Danse », 14.

1994 « Mozambique », 15.

1995 « Océan Indien », 16.

1996 « Paris noir », 20.

1996 « Kinshasa », 21.

1996 « Afro Brésil », 22.

1996 « Cuisine », 23.

1997 « African Canada », 25.

1997 « Mode », 27.

1997 « Zimbabwe », 28.

1998 « Angola », 29.

1998 « Nigeria », 30.

1998 « Africa Urbis », 31.

1999 « Ghana/Togo », 32.

2001 « Joël Andrianomearisoa », 35.

SAID, E. W.

1994 [1977] *Orientalism*, New York, Vintage.

SAINT LÉON, P. M., FALL, N. & PIVIN, J. L. (DIR.)

1998 *Anthologie de la photographie africaine et de l'océan Indien*, Paris, Éditions Revue noire.

SENGHOR, L. S.

1945 *Champs d'ombres. Poèmes*, Paris, Éditions du Seuil.

1967 *Les Fondements de l'africanité ou négritude et arabité*, Paris, Présence africaine.

SPURR, D.

1993 *The Rhetoric of Empire. Colonial Discourse in Journalism, Travel Writing, and Imperial Administration*, Durham NC, Duke University Press.

STEEDS, L.

2012 *Making Art History Global. Part 2. Magiciens de la terre (1989)*, London, Afterall books.

STEYERL, H.

2005 « White Cube und Black Box. Die Farbmetaphysik des Kunstbegriffs », in M. M. EGGERS, G. KILOMBA, P. PIESCHE ET AL. (eds.), *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*, Münster, Unrast : 135-143.

TARAUD, C.

2003 *Mauresques. Femmes orientales dans la photographie coloniale (1860-1910)*, Paris, Albin Michel.

TILLIETTE, B.

1995 « L'évidence de la vie », *Revue noire*, 17 : 55.

VERGES, F.

2010 « Le musée postcolonial. Un musée sans objets », in N. BANCEL, F. BERNAULT, & A. BOUBEKER (dir.), *Ruptures postcoloniales. Les nouveaux visages de la société française*, Paris, La Découverte : 455-478.

VINCENT, C. (DIR.)

2008 « Festivals et biennales d'Afrique. Machine ou utopie ? », *Africultures*, 73, Paris, L'Harmattan.

2011 « Essential Process, Time-Specific Project », *Art South Africa*, 10 (1) : 46-48.

ZAYA, O.

1999 « Meaning in Transit. Framing the Works of Boutros Dridi, Ennadre, Gasteli and Naji », in O. ENWEZOR & O. OGUIBE (eds.), *Reading the Contemporary. From Theory to the Marketplace*, London, Iniva : 294-299.

RÉSUMÉ

Depuis sa base parisienne, *Revue noire* a contribué activement à la constitution du champ de l'art contemporain africain au cours des années 1990. Sillonnant le continent africain pendant une décennie, l'équipe éditoriale a promu des centaines d'artistes dans les numéros de la revue, dans des livres et des expositions. Si *Revue noire* a ainsi substantiellement participé à dépasser le confinement des créations africaines au domaine des traditions intemporelles, elle n'a pourtant pas évité de reconduire des catégories culturalistes, ni n'a pu s'empêcher de rester accrochée à un parisiano-centrisme structurel. En proposant une étude de cas du numéro 12, l'article analyse l'héritage chargé que les démarches de la revue inscrivent dans ses inventaires de l'art contemporain africain. Ce numéro accompagnait l'exposition parisienne *Rencontres africaines* (Institut du monde arabe, Paris, 1994) et mettait en scène un continent africain coupé en deux par le Sahara.

ABSTRACT

Revue Noire: Exploration of the Contours of Contemporary African Art. — Based in Paris, *Revue noire* actively contributed to the constitution of the field of contemporary African art in the 1990s. The editorial team scoured the continent for a decade and promoted hundreds of artists in its magazine issues, in books and exhibitions. *Revue noire* as such actively worked to overcome the categorical confinement of African art to the realm of timeless traditions. The magazine was nevertheless unable to avoid the pitfalls of culturalist categorisations and remained structurally quite "Paris-centric". This article provides a case study of issue number 12 and examines the loaded heritage that the magazine's approach inscribed in its inventories of contemporary African art. The issue studied accompanied the Parisian exhibition *Rencontres africaines* (Institut du monde arabe, Paris, 1994) and portrayed the African continent as divided in two by the Sahara.

Mots-clés/Keywords : Paris, Sahara, *Revue noire*, art contemporain africain, critique postcoloniale/*Paris, Sahara, Revue noire, contemporary African art, postcolonial criticism.*