

Esthétique(s) contemporaine(s) et migration(s) postcoloniale(s)

– faites croître l'action, la pensée et les désirs par prolifération, juxtaposition et disjonction, plutôt que par subdivision et hiérarchisation pyramidale ;
– affranchissez-vous des vieilles catégories du Négatif (la loi, la limite, la castration, le manque, la lacune), que la pensée occidentale a si longtemps sacralisés comme forme du pouvoir et mode d'accès à la réalité. Préférez ce qui est positif et multiple, la différence à l'uniforme, le flux aux unités, les agencements mobiles aux systèmes. Considérez que ce qui est productif n'est pas sédentaire, mais nomade¹.

Michel Foucault

L'exploration de nouveaux mondes de l'art contemporain

Les curateurs sont les nouveaux explorateurs post-coloniaux : au lieu de coloniser le Tiers-monde, l'Occident y envoie désormais ses « commissaires ». C'est peut-être pourquoi, du moins dans un premier temps, ceux-ci y ont cherché des « identités » spécifiques, des originalités « locales », des « endogénéités » indiscutables. Certains d'entre eux ont ainsi préféré les artistes autodidactes à ceux qui avaient reçu une formation. En effet, ils suspectaient les cursus académiques de *dénaturation* : comme si les artistes perdaient leur « arabité » ou leur « africanité » en poursuivant des études en arts plastiques. Ils recherchaient donc des créateurs immédiatement reconnaissables et, surtout, *identifiables*². C'est tout particulièrement vrai dans le cas de l'Afrique, qui, plus qu'un continent, est davantage appréhendé, en général, comme un hors-monde. Domine ainsi ce que l'on peut nommer l'enfermement dans la particularité.

1. Michel FOUCAULT, Préface à *L'Anti-Œdipe*, in *Dits et Écrits*, t. 3, Paris, Gallimard, 2001, p. 133-136.

2. Cf. André MAGNIN et Jacques SOULILLOU privilégient par exemple les autodidactes dans *Contemporary Art of Africa*, Londres, Thames & Hudson, 1996.

L'exposition *Les Magiciens de la terre* (1989) à Paris, dont Jean-Hubert Martin a été le commissaire, a entériné cette vision. L'« exposition rassemble les œuvres de 100 artistes contemporains, les uns appartenant au monde artistique occidental ou fortement occidentalisé (comme la Corée du Sud), les autres appartenant à celui des arts dits « archaïques » ou « premiers », celui du « tiers-monde », auxquels la qualité de « contemporain » est refusée, comme si leurs auteurs n'étaient pas vivants, comme s'il s'agissait de fantômes ravivant de vieilles civilisations à jamais englouties. » Dans le « non-Occidental » était privilégiée la quête de « l'authentique³ ». L'authenticité appartient au vocabulaire contemporain de l'exotisme et témoigne de l'intérêt au fond *ambivalent* pour des arts étrangers voire barbares – sachant que le barbare est celui dont on ne comprend pas le langage. *Ambivalent* en ce sens que l'inclusion dans le « contemporain » se double d'une ségrégation dans l'altérité.

Progressivement, les commissaires d'exposition et les collectionneurs se sont détournés de « l'authenticité ». Mais certains artistes ont joué le jeu de « l'authenticité », exhibant des œuvres « véritablement africaines » ou encore « visiblement arabes ». Le choix de certains matériaux ou l'inclusion de certaines graphies ont joué comme « certificats d'authenticité » ou « signes de reconnaissance ». Comme la tradition, cependant, l'authenticité a fait l'objet d'une invention. Autrement dit, la notion d'identité qui a émergé dans le courant des années 1990 doit être corrélée à des pratiques qui, dans le champ, valorisent différenciellement les œuvres et leurs auteurs. Elle doit aussi être rapportée à des politiques de décolonisation de la part d'intellectuels et d'artistes du sud qui ont voulu à la

3. La *Biennale de Venise* (2001) a accueilli ainsi l'exposition d'art africain contemporain conçue par Salah Hassan et Olu Oguibe sous le titre « *Authentic/Ex-Centric* ».

fois être présents sur la scène internationale et s'affirmer sans complexe tels qu'ils étaient : « arabes » ou « africains » par exemple. Là encore, la difficulté – postcoloniale – est de taille car il s'agit pour ces artistes de ne pas faire allégeance à des standards exogènes et dominants tout en étant acceptés et pour une part compris dans l'espace normatif produit par ces standards¹.

Un entretien² entre l'artiste soudanais Ibrahim El Salahi et Ulli Beier, qui soutint la création artistique au Nigéria, illustre bien cette dialectique. À la question, « Comment l'élément soudanais se fonde-t-il dans votre expérience qatarie ou anglaise ? », l'artiste répond : « Les expériences soudanaises, ce sont les images. » Puis, racontant l'importance que revêt pour lui la calligraphie arabe, la langue arabe étant celle de l'Islam, il dit avoir accompli le geste déconstructif de Picasso avec la calligraphie, avec l'impression de briser du verre et la peur de se couper. Il a tenté de révéler des images dans des signes, allant ainsi jusqu'aux visages. Son interlocuteur lui dit alors : « Ces images étaient typiquement africaines. On aurait presque pu croire qu'elles étaient issues d'une culture venant de Côte d'Ivoire. » Ibrahim El Salahi lui dit alors : « Je me considère comme un Arabe, et, pourtant, ces images ressemblent à des masques africains ! » Le contexte soudanais est lui-même, sans même parler des migrations de l'artiste, propice à cette double expression, ce qui est, de loin, largement invisible.

Dans cet échange, les lignes identitaires se déplacent : d'africain à musulman, de musulman à arabe, d'arabe à africain (de nouveau et autrement). Les gestes eux-mêmes obéissent à des logiques hétérogènes : techniques picturales européennes apprises en Angleterre, apprentissage de la calligraphie classique, démarche cubiste, retour aux

1. Voir Silvia NAEF, « Entre mondialisation du champ artistique et recherche identitaire, Les arts plastiques contemporains dans la Méditerranée orientale » in Jocelyne DAKHLIA (dir.), *Créations artistiques contemporaines en pays d'Islam, Des Arts en tension*, Parsi, Kimé, 2006, p. 71-95. Voir également Yolanda WOOD, « L'artiste caribéen entre tradition et mondialisation » in *Cultures Sud* n° 168, janvier-mars 2008 ; « Caraïbes : un monde à partager », p. 284-293.

2. Ulli BEIER, *The Right to Claim the World : Conversations with Ibrahim El Salahi, Third Text*, n° 23, 1993, p. 22-30.

masques africains. On comprend la complexité de la situation et, peut-être, l'inutilité de la notion d'identité. L'artiste, en outre, se déplace lui-même physiquement : du Soudan en Angleterre et de l'Angleterre au Qatar. Cette diversité esthétique empêche les étiquetages et l'imposition de catégories rigides qui surévaluent les frontières esthétiques entre « genres » ou « styles ». Car « africain » ou « arabe » ne sont pas uniquement des données empiriques liées aux artistes eux-mêmes. Ce sont aussi des codes esthétiques.

Africa Remix (2005) coordonnée par Simon Njami, né à Lausanne de parents camerounais, interroge plutôt le lieu de travail et de résidence que l'authenticité. Toutefois, les interrogations sur la localisation des artistes ne sont pas sans rapport avec l'inquiétude de l'authenticité :

L'exposition *Africa Remix* présente, du 25 mai au 8 août 2005, près de 200 œuvres de 87 artistes africains contemporains de tout le continent, du Maghreb à l'Afrique du Sud. Montrer cette création africaine contemporaine, c'est exposer des artistes aux formations et aux univers très différents. Sculpteurs, vidéastes, designers ou plasticiens, certains sont autodidactes, d'autres ont suivi une formation artistique, parfois en Occident, et tous ne vivent pas forcément sur le sol africain. *Qu'entend-t-on alors par « art africain contemporain » ? Peut-on définir des artistes en fonction d'une géographie, le continent africain, alors que certains n'y vivent pas³ ? Existe-t-il une culture africaine pour un territoire immense aux civilisations et aux religions multiples, qui plus est métissée de cultures étrangères ? Une même histoire coloniale récente rapproche-t-elle le travail de ces artistes ? Si les Indépendances marquent la naissance de l'Afrique moderne, l'art africain contemporain ne débute pas du jour au lendemain⁴.*

Ces deux grandes expositions françaises (car s'agit-il bien d'exposition française ?) ou en France soulèvent deux problèmes conjoints. Le premier est colonial. En effet, la colonie est implicitement considérée comme le lieu d'une contamination généralisée, y compris esthétique, qui rend toute production impure. C'est bien pour cela que, sur le plan vestimentaire, le port du blanc a été trans-

3. Je souligne.

4. Présentation officielle de l'exposition.

formé en uniforme des Blancs. De façon conjointe, et bien que les enjeux ne puissent être confondus, des deux côtés de la frontière coloniale, ex-colonisés et ex-colonisateurs ont cherché à réinventer une tradition perdue, un art qui ne porterait pas l'empreinte fatale de la colonisation, un art véritablement indépendant. En effet, de ce point de vue, le risque n'est pas de découvrir l'autre dans le même mais, tout au contraire, de tomber sur le même dans l'autre présumé. Sur une même scène, sont réunis des acteurs provenant de mondes en principe éloignés.

Le second problème est postcolonial. En effet, si ces acteurs sont ensemble sur une scène commune, qu'est-ce qui permettra de dire leurs différences ? Est-ce leur origine géographique ? La difficulté ne tient pas ici aux contacts et aux faux-contacts coloniaux mais aux migrations qui caractérisent les mondes postcoloniaux. Car aux mouvements des nord vers les sud répondent, après les indépendances, les mouvements des sud vers les nord. En effet, la colonie a engendré de la familiarité, ne serait-ce que sur le plan linguistique. C'est elle qui oriente largement les déplacements. Que résulte-t-il de là ? D'abord le constat suivant : l'ère de la globalisation est, à l'évidence, postcoloniale. Et pourtant, cette équivalence n'est pas toujours appréhendée à sa juste mesure. Le postcolonial en effet apparaît moins comme le corrélat de la mondialisation que comme son envers. Se demander s'il y a un régime postcolonial des arts revient ainsi à s'interroger sur la dimension postcoloniale de la mondialisation artistique. Aujourd'hui, l'art, comme l'argent, ignore les frontières : c'est ce qu'il y a de plus fluide dans les échanges culturels. C'est pourquoi le primitivisme, sous la forme de la quête de l'authentique, est une forme archaïque d'appréhension de l'art contemporain, fut-il « africain ».

Les migrations postcoloniales et le brouillage des frontières

Pour mieux comprendre de quoi il retourne, retenons le cas de l'Algérie fraîchement indépendante. La question des pôles a été l'une des problématiques nodales des indépendances : entre *Ici* (au Maghreb) et *Là-Bas* (en Europe), entre indépendance et colonie, entre école et autodidaxie. En Algérie, les peintres du signe, dits Aouchem, ont décolonisé l'espace pictural légué par l'Europe en y intégrant des éléments locaux, en référence aux tatouages (ce que signifie le terme *aouchem*). La seule femme algérienne peintre de l'époque, Baya (Fatma Haddad), a été exposée à Paris, par Maeght, dès 1947, à l'âge de seize ans. Elle est autodidacte. Les fondateurs de la peinture algérienne post-indépendance (Mohammed Khadda¹, Mohamed Issiakhem, Choukri Mesli², Abdallah Benanteur, Abdelkader Guermaz, Mohamed Aksouh, Denis Martinez) ont suivi une formation française et ont pour beaucoup résidé en France. Ils ont voulu franchir un fossé : celui de l'avant et de l'après, du *colonial* et de l'*indigène* en étant esthétiquement modernes et politiquement indépendants.

À l'échelle du Maghreb, aujourd'hui, une autre génération a franchi la Méditerranée mais aussi l'Atlantique ou la Manche, non dans la perspective d'un mouvement collectif (comme les Aouchem) mais d'une trajectoire individuelle. Les déplacements se sont effectués aussi bien du Sud au Nord que du Nord au Sud. Certains sont des enfants d'immigrés maghrébins qui entendent ne pas couper les liens avec le pays d'origine de leurs parents(a). Certains sont issus de couples mixtes européen-maghrébins(b). Certains sont des maghrébins qui ont voyagé et se sont établis dans leur pays de naissance(c). Certains, enfin, sont des maghrébins qui ont émigré définitivement (d). Parmi les premiers, on pensera à Zineb Sedira ou

1. Voir Seloua LUSTE BOULBINA, « Khadda, Nahda, Renaissance » in *Les Kasbahs ne s'assiègent pas. Hommage au peintre Mohammed Khadda (1930-1991)*, Nicolas Surlapierre (dir.), Gant, Snoeck, 2012 et « Les Dangers de la périodisation historique » in *Khadda*, Fiac 2011, MAMA, Alger, 2011, p. 87-104.

2. Voir Seloua LUSTE BOULBINA, « Mesli l'Africain » in catalogue de l'exposition Mesli, MAMA, Alger, 2009.

Kader Attia. Parmi les seconds à Meriem Bouderbala. Parmi les troisièmes à Yto Barrada. Parmi les derniers à Adel Abdessemed. *Ici* est (généralement) en Europe ou au Maghreb, *là-bas* est aussi (généralement) en Europe ou au Maghreb.

Entre l'algérianité dont se prévaut Zineb Sedira (qui n'a jamais vécu en Algérie et s'est installée dans sa jeunesse à Londres) et que dénie pour sa part Adel Abdessemed (qui y a passé son enfance et sa jeunesse, qui y a aussi fait ses études supérieures), la distance est importante. Cela tient peut-être au fait que la référence ou l'appartenance à l'Algérie est, en France, historiquement et politiquement problématique. Mais pas seulement. Le contexte global de l'art contemporain favorise actuellement la « dénationalisation » des discours sur l'art, comme en témoigne La Triennale organisée à Paris (2012) sous l'égide d'Okwui Enwezor. Sous le titre « Intense proximité », le propos d'Enwezor est de dépasser le cadre national :

Quel que soit l'intérêt que représente la promotion d'une esthétique « nationale » dans un contexte de globalisation croissante, on peut considérer que le caractère de plus en plus mondialisé de notre environnement tend à accroître les insuffisances de ce cadre de réflexion et d'intervention¹.

L'arrivée de nouveaux venus parmi les curateurs internationaux (Simon Njami et Okwui Enwezor par exemple) a donc modifié en partie la façon dont artistes et œuvres des Suds (notamment africains et maghrébins) sont présentés, montrés, *in fine* vendus. Ces nouveaux venus, comme une grande part des artistes qu'ils promeuvent, sont des *migrants intercontinentaux*. Okwui Enwezor est ainsi né au Nigéria. Il part faire ses études supérieures aux États-Unis. Avec son ami et compatriote Chika Okeke-Agulu ainsi qu'avec Salah Hassan, d'origine soudanaise, devenu comme eux à la fois curateur et professeur d'université aux EU, il s'emploie (pour commencer) à promouvoir l'art africain. Pour *Intense Proximité* (2012), *Une anthologie du proche et du lointain*, il s'est notamment adjoint Abdellah Karoum, le fondateur, en 2002, de *L'Appartement 22* à Rabat, à la fois lieu d'exposition et d'expéri-

mentation. Pour indiquer quelques noms, on trouvera, avec Michket Krifa pour la Tunisie, Nadira Laggoune pour l'Algérie, Brahim Alaoui pour le Maroc² ou Koyo Kouoh pour le Cameroun³, d'autres nouveaux venus parmi les « commissaires » ou les « curateurs » africains.

Une nouvelle génération de galeristes a accompagné ce changement dans le champ de l'art contemporain international. En France, par exemple, Kamel Mennour⁴ (né à Constantine, en Algérie) est devenu un acteur incontournable d'une part et d'abord dans l'émergence d'artistes issus du Maghreb, d'autre part et ensuite dans l'institutionnalisation et l'internationalisation d'artistes qui côtoient, dans sa galerie, des poids lourds du secteur (Daniel Buren ou Anish Kapoor par exemple). Il a, dans son « écurie » Mohamed Bourouissa (né à Blida, Algérie), Latifa Echakhch (née à El Khnansa, Maroc), Zineb Sedira (née à Paris, France). Il constitue pour eux une « carte de visite » incomparable. Il a contribué au succès de Adel Abdessemed, Djamel Tatah ou Kader Attia.

Les artistes liés au Maghreb, y vivant ou non, sont aussi, du moins pour les plus connus⁵, des migrants intercontinentaux. Ils peuvent être plus éloignés, ou distants, des artistes maghrébins locaux que d'autres artistes internationaux de même « catégorie » qu'eux. C'est la migration, en effet, qui décolle des identités (souvent préétablies) ou encore des étiquettes. C'est elle qui, au sens fort du terme, *brouille les cartes*. Les résidences (domiciles ou résidences d'artiste) ont lieu dans plusieurs pays et continents. Comme le soulignait Edward Saïd dans ses *Réflexions sur l'exil*⁶ une chose est

2. Après avoir dirigé pendant vingt ans les expositions de l'Institut du Monde Arabe (IMA) à Paris, Brahim Alaoui est devenu commissaire indépendant.

3. Elle dirige actuellement la *Raw Material Compagny* à Dakar.

4. Voir Seloua Luste BOULBINA, « Hermès au pays des artistes, retour sur une galerie parisienne », in *Rue Descartes*, <<http://www.ruedescartes.org/recherches-en-cours/hermes-au-pays-des-artistes-retour-sur-une-galerie-parisienne/>>, consulté le 14 mars 2015.

5. On pourrait analyser le champ de façon sociologique en termes d'intersectionnalité (genre, classe, race).

6. Cf. Edward SAÏD, « Dans l'entre-mondes », *Réflexions sur l'exil et autres essais*, Ch. Woillez (trad.), Arles, Actes Sud, 2008.

1. Vu sur le site internet de la triennale désormais fermé.

de se déplacer à l'intérieur d'un continent, une autre de changer de continent. Dans les deux cas, on se défait du nationalisme comme du culte de l'identitaire. Ce qui n'empêche pas, comme le soutient Saïd, de « défendre les peuples et les identités menacés d'extinction ou subordonnés car considérés comme inférieurs¹ ».

Dans le contexte francophone qui est la dimension postcoloniale la plus marquante du Maghreb contemporain, ces artistes recourent souvent, et c'est à creuser, à une langue tierce (ni l'arabe ou le berbère, ni le français), à une langue globale : l'anglais². Les artistes des pays anglophones sous ancienne domination britannique ne sont pas dans la même situation que les artistes des pays francophones car « l'assimilation » n'y a jamais été un paradigme colonial, bien au contraire. Le creusement de la différence y a remplacé la ressemblance illusoire de l'assimilation élitiste de quelques uns. En outre, l'anglais était déjà, pour eux, langue véhiculaire. Le français, parce que langue périphérique, situe plus, en effet, dans la confrontation (ex-colonisé vs ex-colonisateur) que dans l'échange. Comme le disent Deleuze et Guattari :

Les Anglais sont précisément des nomades qui traitent le plan d'immanence comme un sol meuble et mouvant, un champ d'expérience radical, un monde en archipel où ils se contentent de planter leurs tentes, d'île en île et sur la mer³.

Certaines interrogations sur le « national » perdurent toutefois. Ainsi, lors de la première Biennale Internationale de Casablanca (15-30 juin 2012), la seule conférence (samedi 23 juin), à l'École des Beaux-Arts, avait pour sujet : « Y a-t-il un art marocain ? ». Parmi plus de 250 artistes « représentant » 40 pays, 52 étaient marocains, soit 1/5^e pour 1 tunisien et 3 algériens. Les artistes les plus nombreux étaient espagnols et français, italiens, tchèques ou japonais. Au(x) Nord(s) le post-

national et la globalisation, au Maghreb le national ? Il ne faut pas confondre, cependant, situation empirique et discours de l'institution. En outre, le « global » n'est pas opposé mais imbriqué dans le « local ». Manthia Diawara parle ainsi de « cosmopolitisme de quartier » (*homeboy cosmopolitanism*)⁴. L'alternative que Bob W. White décèle dans la musique est également observable dans le champ des arts visuels :

Quand les « musiques nationales » tentent d'effectuer le saut potentiellement périlleux dans la « world music », le cadre discursif du genre (et bien souvent l'identité de son créateur) devient inévitablement enfermé dans l'une ou l'autre des deux formes de langage, voire dans les deux. Le premier est un langage de l'universel, platitude qui caractérise toute musique qui entreprend de traverser les frontières. [...] Le second langage est celui de l'hybride⁵.

L'invention de nouvelles esthétiques

En réalité, les migrations intercontinentales créent des entre-mondes. Les mondes extra-européens ont été regardés comme des univers de la réception, de l'imitation et de l'appropriation dans lesquels des codes divers – politiques, philosophiques, esthétiques – ont été empruntés⁶. Seule une vision fixiste ou ptoléméenne de la mondialisation fait de celle-ci l'espace d'une répartition plus que d'une transformation car tous les acteurs de l'art contemporain contribuent à la formation des esthétiques contemporaines, même si c'est de façon inégale. En contexte postcolonial, la mondialisation est une intensification et une accélération des migrations de tous ordres. Elle contribue, esthétiquement, à désorienter le monde et à pro-

4. Cf. Manthia DIAWARA, *In Search of Africa*, Cambridge, Harvard University Press, 1998.

5. Bob W. WHITE, « Réflexions sur un hymne continental, La musique africaine dans le monde » in *Cahiers d'Études africaines*, n° 168, 2002, p. 633-644.

6. C'est ainsi que la Révolution haïtienne a été mise de côté et les peintres haïtiens expulsés quasiment du monde de l'art. *Haïti, royaume de ce monde* a toutefois été montré à l'espace Agnès B à Paris en avril-mai 2011, année où, pour la première fois, Haïti présenta un pavillon national lors de la Biennale de Venise.

1. *Ibidem*, p. 701.

2. Voir Marie-José MONDZAIN, *Homo Spectator*, chap. 3 « Une affaire de langue. Prendre ou donner la parole au spectateur ? », Paris, Bayard, 2007, p. 109-158.

3. Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991, p. 101.

vincialiser l'Occident. Le phénomène est cependant relatif¹ : ainsi, par exemple, la France ignore largement aujourd'hui ses artistes des Dom et Tom, autrement dit aussi ses artistes « noirs ».

L'exemple de Jean-Michel Basquiat aux États-Unis est à l'inverse paradigmatique. Car il est non seulement issu de la migration portoricaine et haïtienne mais également du croisement des univers sociaux. Il s'impose comme peintre « néo-expressionniste » après être passé par la rue, le graffiti et la contestation frontale (SAMO : *Same Old Shit*). Au lieu de séparer le vaudou « des origines » du pop art « américain », il mixe les langages et sera le premier artiste noir à exposer à la Biennale du Whitney Museum of American Art de New York, signe d'une « intégration » réussie. Il a actuellement la plus forte cote sur le marché international de l'art contemporain. Pour autant, ni dissolution de soi ni affirmation d'une identité ne marquent son travail. Certains y ont vu au contraire une véritable déconstruction de l'identité noire². D'autres soulignent la spécificité du contexte caribéen et de son syncrétisme religieux³ dans sa réappropriation esthétique du spirituel (dans l'art).

En France, les artistes venant des univers anglophones sont quelquefois plus valorisés, parce qu'ils ont été adoubés dans leurs univers sociaux respectifs, que ceux qui vivent en France. Pensons au « street-portraitiste » Kehinde Wiley (nigerian-américain)⁴ ou, plus encore, à Yinka Shonibare (nigerian-britannique) dont les installations de personnages acéphales vêtus de wax ont été montrés partout en France⁵. Lors de rencontres organisées

en 2000 sur l'état des arts visuels en Afrique et dans sa diaspora, William Adjété Wilson (franco-togolais)⁶ observait alors le peu d'attention portée aux métissages produits par l'immigration dans nombre des réflexions consacrées aux arts visuels et à l'Afrique. Lui aussi a, pour une partie de son travail, employé le wax. La série des Vodouns propose des collages de tissu wax sur papier. Les vodouns sont eux-mêmes des êtres hybrides, intermédiaires entre hommes et dieux, qui apparaissent sous des formes multiples.

Il est clair désormais que l'hybridation, le métissage, la créolisation, la métamorphose sont largement les caractéristiques des esthétiques contemporaines dans leur rapport aux migrations postcoloniales⁷. Les deux phénomènes sont étroitement articulés. Ils créent ces entre-mondes (dans le vocabulaire de Said) ou ces hétérotopies (dans le vocabulaire de Foucault) qui sont la marque même des esthétiques contemporaines car celles-ci sont proprement postcoloniales. Barthélémy Togo vit entre Paris et Bandjoun (Cameroun) et fait de la migration une situation universelle : « nous sommes tous en « transit » permanent », affirme-t-il. L'exil⁸ est en effet et à la fois une situation particulière vécue par certains et une image de l'humaine condition. La série « Transit(s) », performances réalisées entre 1996 et 2002, porte sur les passages de frontière et la traversée des lieux de contrôle. Sa « Barque de l'exode » (2010) est emplie de ballotins de wax.

Le wax constitue à mon sens l'emblème même de la créolisation artistique : d'où sa récurrence. Il est l'objet migrateur par excellence. Au XIX^e siècle en effet, les colonisateurs hollandais s'inspirent du batik javanais. Ce sont des mercenaires ghanéens au service des Européens qui ont rapporté ces étoffes aux dessins inspirés des motifs indonésiens

1. On ne peut que s'étonner de l'étrange cécité proprement postcoloniale des *Histoires d'ailleurs, Artistes et penseurs de l'itinérance*, de Dominique BAQUÉ, Paris, Éditions du Regard, 2006. L'auteur y fait l'impasse sur l'émigration qui marque l'un des continents le plus proche de l'Europe : l'Afrique.

2. Voir André Marie YINDA, « De Louverture à Basquiat : au fil d'une mémoire insoumise », in *Mémoires et cultures : Haïti 1804-2004*, actes du colloque international de Limoges, 30 septembre-1^{er} octobre 2004, Michel Beniamino, Arielle Chauvin-Chapot (dir.), Limoges, Pulim, 2004, p. 118-133.

3. Voir Patricia DONATIEN-YSSA, « La spiritualité dans l'art contemporain caribéen » in *Cercles*, n° 15, 2006, p. 135-150.

4. Sa première exposition personnelle a eu lieu en France à la galerie Daniel Templon, à Paris, du 27 octobre au 22 décembre 2012.

5. Notamment à la Fondation Blachère, à Apt, du 23 mai au 20 septembre 2014.

6. Son « Océan noir » (2007-2010) est son travail sans doute le plus connu. Il a fait l'objet d'un livre publié chez Gallimard en 2009.

7. *Planète métisse : to mix or not to mix* (Quai Branly, 18 mars 2008-19 juillet 2009) interrogeait principalement les migrations coloniales, dans les deux sens. Voir le catalogue paru aux éditions Actes Sud en 2008.

8. Voir Isabelle RENARD, « Barthélémy Togo, une écriture plastique de l'exil » in *Hommes et Migrations*, n° 1301, (2013), p. 164-166.

sur le continent africain. Au xx^e siècle, les motifs ont changé et le wax représente le tissu africain de prédilection, même s'il est de fabrication néerlandaise et d'origine indonésienne. À ce titre, le wax n'est pas seulement un matériau mais un langage : celui du déplacement, de la réappropriation, de la migration via la colonisation puis la décolonisation du monde. Il est en outre créé (wax) à partir de l'empreinte. Au lieu de considérer les choses à partir de la *mimesis*, du vocabulaire de l'imitation, de l'emprunt, du propre et de la propriété, il est – de loin – préférable de recourir à celui de la créolisation, de l'hybridation, de la métamorphose, de l'empreinte pour signifier l'hétérogénéité qui caractérise les esthétiques contemporaines postcoloniales. C'est une façon de mettre fin à la croyance à l'origine et à l'original qui a marqué non seulement la métaphysique européenne mais, aussi, les empires coloniaux, leur politique et leur esthétique.

La créolisation est la mise en contact de plusieurs cultures ou au moins de plusieurs éléments de cultures distinctes, dans un endroit du monde, avec pour résultante une donnée nouvelle, totalement imprévisible par rapport à la somme ou à la simple synthèse de ces éléments¹.

Lorsque Edouard Glissant propose cette définition – parmi tant d'autres –, il s'efforce d'échapper tant à l'universalisme irréflecti qui provincialise le « reste du monde » relativement à l'Europe (de l'ouest) et à l'Amérique (du nord) qu'au différentialisme qui n'est qu'un culte rendu à une différence ou à une altérité fétichisée. Il faut alors admettre ce qui, chez les artistes, et dans l'art, nous échappe, ce qui est inassignable. Pour plusieurs raisons : d'abord, les pratiques artistiques sont la plupart du temps socialement transgressives ; ensuite les références et le contexte sous-jacent sont très largement méconnus par les spectateurs lambda, *a fortiori* lorsqu'ils sont étrangers aux entre-mondes auxquelles les pièces considérées appartiennent ; enfin, les arts visuels « d'ailleurs » ne sont pas moins cultivés, s'ils le sont autrement, que les arts visuels « occidentaux ». L'étrangeté est à la fois relative et réciproque. Voilà qui exige de s'interro-

ger sur l'anthropologie des arts visuels. Inventée pour l'étude des productions plastiques et picturales des sociétés « traditionnelles », « sans écriture » ou « primitives », l'anthropologie (occidentale) se recycle dans le « solidaire² ». Est-ce une redistribution des cartes ou un simple redécoupage cartographique qui conserve ses *exotica* ? Quel type de « connaissance » est-il pertinent pour aborder ce qui, dans l'art, nous paraît étranger ? N'est-il pas conçu, au fond, et en l'espèce, comme un antidote ?

Plus généralement, les migrations postcoloniales ont eu pour effet d'amenuiser le caractère « strié », dans le vocabulaire de Deleuze et Guattari³, de l'espace esthétique des arts visuels contemporains. La déterritorialisation, ou l'abandon de la sédentarité, qui en est la conséquence a relativement – et relativement récemment – desserré les frontières dans lesquelles « l'art contemporain » était enfermé. À l'opposé de l'espace strié que l'on peut envisager à partir du tissu et du tissage, l'espace « lisse » s'apparente au feutre : non entrecroisement ordonné de fils mais enchevêtrement chaotique de fibres. Il faut souligner que les pratiques esthétiques et les médias contemporains sont d'autant plus hétérogènes que, particulièrement dans les mondes extra-européens, l'accès aux formes de la modernité occidentale⁴, à ses « secrets de fabrication », à ses « brevets » a été inégal et indirect et que la transmission de cette modernité n'a obéi ni à un schéma mimétique ni à un schéma généalogique⁵. L'enjeu, aujourd'hui, concerne la critique. Elle est en effet encore largement monopolisée – ou dominée – par les Occidentaux⁶. Le

2. Voir Myriam-Odile BLIN (dir.), *Arts et cultures d'Afrique, vers une anthropologie solidaire*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2014.

3. Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 614-622.

4. Voir Catherine DAVID, « Tradition critique et « art contemporain : questions d'actualité » in *Rue Descartes* n° 30, 2001, p. 39-46.

5. Voir Catherine PERRET, « Pour un modèle non généalogique de la transmission », *Ibidem*, p. 57-72.

6. Le catalogue de la dernière Biennale de Dakar (2014) est à cet égard significatif. Le premier texte est signé Yves Michaud. Pourtant, le colloque sur les « Nouvelles pratiques editoriales » questionnait précisément la place de la critique

1. Édouard GLISSANT, *Traité du Tout Monde, Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997, p. 37.

risque est alors d'imputer la – relative – étrangeté d'une esthétique à la différence culturelle plutôt qu'à la pratique artistique elle-même. Le danger est de surévaluer le collectif et *ipso facto* l'exemplaire, plutôt que le singulier et l'exemple à proprement parler. Cela reviendrait à tuer l'art (des « autres ») dans l'œuf. De l'assassinat considéré comme l'un des beaux arts ou de l'escroquerie considérée comme l'une des sciences exactes ?

Seloua LUSTE BOULBINA

« locale », avec par exemple *Third Text Africa*, en incluant la « diaspora » avec *Black Renaissance Noire* dirigé aux EU par Quincy Troupe.