

Entre Europe et Amérique latine : Le système artistique et la thèse d'une nouvelle anthropophagie culturelle

Par Elsa Leydier

L'histoire des relations entre l'Europe et l'Amérique latine convoque fortement le thème de la rencontre. Cette histoire débute en effet par une collision entre deux peuples; les Indiens face aux Espagnols, au moment que nous nommons dans nos livres d'histoire – et de manière assez absurde – la « découverte » de l'Amérique. La succession de nouvelles confrontations entre peuples et cultures différentes qui s'ensuivit ensuite sur le continent latino-américain jusqu'à nos jours – les colonisations, l'esclavage, puis la mondialisation, pour les plus retentissants – marquera fortement l'identité du territoire, et se répercutera également dans les préoccupations artistiques du continent. Dès la période qui suivit immédiatement l'épisode de la conquête, l'art latino-américain se voit caractérisé par les syncrétismes, reflets de la cohabitation de diverses cultures sur le territoire. Malgré cette identité artistique propre à l'Amérique latine, l'Europe – et dans une certaine mesure les États-Unis – continue à y dominer comme modèle artistique, longtemps même après les indépendances des ex-colonies espagnoles et portugaise. Ce n'est qu'au début du XX^e siècle qu'une rupture se produit face à ce modèle. De nouvelles théories artistiques, comme le Mouvement Anthropophage au Brésil notamment, permettent la mise en place d'une appréhension nouvelle des relations dans l'art entre les deux régions. Ce mouvement, qui prône l'assimilation des concepts étrangers et de leurs qualités à des fins d'enrichissement personnel peut aujourd'hui être appréhendé comme modèle théorique. Les relations que l'Amérique latine entretient face au système artistique venu de l'Europe et des États-Unis peuvent ainsi être comprises comme une réactualisation du Mouvement Anthropophage.

Penser l'adoption par le continent latino-américain du système artistique propre à l'Europe et aux États-Unis à travers le prisme de l'anthropophagie paraît ainsi pertinent dans un souci d'en proposer une perception alternative. Il me semble en effet extrêmement important de ne pas considérer une histoire unique, qui serait alors la seule vérité. Chaque événement peut être raconté de multiples façons – peut-être d'autant de façon que de personnes qui l'ont vécu –, pourtant, c'est souvent une seule version de l'histoire qui domine. Tenter de percevoir l'histoire des rencontres entre les cultures et les peuples, des oppressions faites par certains d'entre eux sur d'autres, ou l'histoire des colonisations à travers d'autres prismes historiques me paraît ainsi juste, essentiel, même. Et là où cette alternative de récits et de perception des événements historiques prend tout son intérêt, c'est justement lorsqu'elle est réalisée à travers des schémas de réflexion qui ne proviennent pas du monde occidental – dont la pensée et les versions de l'histoire continuent le plus souvent à dominer. Oswald De Andrade¹, poète

1. Poète, romancier, essayiste et dramaturge, Oswald de Andrade est né en 1896 à São Paulo, et mort dans la même ville en 1968. Il est considéré comme étant l'un des fondateurs du Modernisme brésilien, aux côtés de Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Anitta Malfatti et Menotti del Picchia. Il est également connu pour deux de ses manifestes qui marqueront le Modernisme : le *Manifesto da Poesia Pau Brasil* (Manifeste de la Poésie Bois Brésil) et le *Manifesto Antropófago* (Manifeste Anthropophage).

et romancier brésilien, qui est le théoricien du *Mouvement Anthropophage*, se déclare lui-même dans son *Manifeste Anthropophage* « contre les histoires de l'homme qui commencent au Cap Finisterre »², et au contraire souhaiter « le monde sans date. Sans rubrique. Sans Napoléon ni César » . Dans le *Manifeste Anthropophage*, Oswald de Andrade, propose une réinterprétation, dans l'art et comme modèle théorique, de l'acte de cannibalisme pratiqué par les Indiens Tupi. Ces derniers avaient pour coutume de dévorer leur ennemi, qui ne devait cependant pas être n'importe qui ; celui-ci devait en effet présenter des qualités notables et susciter l'admiration chez les Tupi – « absorption de l'ennemi sacré. Pour le transformer en totem »³. Car l'acte de dévoration avait pour finalité un enrichissement personnel. Le dévorateur se voyait ainsi doté, en plus de ses qualités originelles, de celles, nouvellement acquises, de l'étranger ingéré. Le Mouvement Anthropophage a grandement marqué l'art brésilien, notamment pendant les années 1960-1970, période pendant laquelle de nombreux artistes s'en sont inspirés dans leurs travaux. La métaphore anthropophagique peut être perçue sur plusieurs niveaux de compréhension, et a d'ailleurs constamment été traitée et abordée selon diverses strates d'interprétation. Il s'agit ainsi de la comprendre tant à son degré le plus littéral, aspect qui se reflète notamment dans des travers des travaux d'artistes⁴, que sous la forme d'un modèle théorique, et qui constituera la base de ma problématique. Je propose ainsi de voir une réactualisation du modèle anthropophagique dans la manière dont l'Amérique latine a adopté le système artistique venu d'Europe et des États-Unis. Les codes et normes qui régissent le système d'exposition de l'art, et qui étaient propres à ce qui était considéré jusqu'à la fin du XX siècle comme le centre de l'art contemporain – à savoir l'Europe de l'Ouest et les États-Unis – se sont en effet vus adoptés par Amérique latine. Le continent ne s'est cependant pas contenté de « copier » ce système de monstration artistique, mais a réellement réussi à le faire sien, en l'adaptant, et surtout, de la part des artistes, en l'utilisant et tirant parti de ses structures afin d'affirmer leur identité originelle, qu'elle soit brésilienne, mexicaine, ou d'ailleurs sur le continent – souvent multiple, pour le reste. Sans ne jamais se sentir « engloutie » par ce modèle étranger qui s'est imposé sur son territoire, l'Amérique latine a au contraire su en tirer profit, exploiter pleinement ses structures afin d'y affirmer de manière encore plus puissante son identité et d'y faire exister et donner une place à ses préoccupations.

Bien sûr, mon regard en tant qu'occidentale sur cette problématique implique un troisième niveau d'interprétation. Mais il s'agit bien d'explorer une vision différente de l'histoire des relations artistiques entre Europe et Amérique latine, décentrée de la vision qui n'y verrait qu'une globalisation du système artistique – et qui serait en quelque sorte une nouvelle acculturation de l'Amérique latine par l'Occident. Il semble important de cesser ainsi de percevoir l'Europe – et l'Occident en général – comme modèle pour le « reste du monde », et ce qui serait ce « reste du monde » comme suiveur, et donc, en quelque sorte, soumis. Je considère important de tenter de voir et de valoriser les modes de création culturelle

2. DE ANDRADE, Oswald, « Manifeste Anthropophage », (1928), trad. J. Thiériot, *Anthropophagies*, Flammarion, 1982, p. 272

3. *Ibid.*, p. 274

4. L'artiste brésilienne Adriana Varejão, qui travaille principalement sur les relations entre colonisateur et colonisé, entre influence portugaise et culture brésilienne, utilise ainsi fréquemment la métaphore de la dévoration dans ses sculptures où se mêlent azulejos et porcelaines portugaises coloniales et textures de boyax et chairs à vif.

tels qu'ils opèrent ailleurs dans le monde. Car tous les peuples qui « adoptent » les codes de l'Occident ne le font pas de manière passive – même lorsque l'oppression est en jeu et que l'adoption des codes culturels ou des modèles se fait de manière imposée. La forme de création qui est à l'œuvre est simplement différente, le profit tiré de la rencontre est peut-être simplement placé ailleurs que dans la jouissance occidentale de faire modèle.

Si j'ai choisi de développer ces questionnements dans les limites du territoire qui est celui de l'Amérique dite latine, c'est qu'il semble être un terrain extrêmement riche pour y appréhender la question de la rencontre. L'Amérique latine possède en effet une capacité particulière et assez unique de s'approprier les influences étrangères, ce qui permet la possibilité de déployer cette problématique autour de la réactualisation du concept anthropophagique. Je suis en revanche pleinement consciente qu'il est extrêmement difficile de considérer l'Amérique latine comme une seule entité, et d'en parler comme d'un tout. Antón Risco⁵ exprime ainsi qu'« en réalité, les points communs les plus indiscutables de ces pays se ramènent aux deux suivants : ils ont été colonisés par les mêmes pays européens (si l'on comprend aussi le Brésil), et qui leur ont imposé leur langue et des formes de vie qui ont été modifiées au cours de l'histoire, selon de nouveaux conditionnements géographiques et la pression d'autres influences » . En effet, seuls ces deux points communs permettent souvent de regrouper une infinité de particularités sous une seule désignation. Un territoire qui se déploie sur tant de kilomètres – depuis les terres mexicaines qui s'étendent au nord du Tropique du Cancer jusqu'aux terres australes du Chili –, qui comporte tant de climats et de caractères géographiques différents, une multitude de diversités ethniques engendrant des caractéristiques sociologiques et culturelles extrêmement variées ne peut que se conjuguer au pluriel. Sans oublier, donc, ni l'hétérogénéité ni la multiplicité qui font ce continent, c'est le territoire qui paraît le plus riche et le plus pertinent pour y étudier un questionnement qui tourne autour de la rencontre ; par son histoire faite de rencontres incessantes, pour son identité qui est elle-même indissociable de l'idée de pluralité et de métissages. La multiplicité fait en effet partie de l'identité de tout un chacun sur le continent latino-américain ; il n'est ainsi pas rare d'avoir en même temps des origines indiennes, de descendant d'esclave africain, et de descendant d'Européen. « Nous sommes Noirs, Indiens, Blancs, tout en même temps » déclarait ainsi l'artiste brésilien Hélio Oiticica⁶. Tout sur le territoire a sans cesse du faire face à l'Autre et inventer des manières de l'appréhender, mais aussi de continuer à exister malgré des présences parfois envahissantes. L'Amérique latine est ainsi un cadre particulièrement intéressant lorsque l'on choisit de s'attarder sur le sujet de la rencontre, puisque c'est une zone qui, plus que n'importe quelle autre dans le monde, a été confrontée aux identités étrangères et a su faire quelque chose de ces diverses cultures qui se sont retrouvées sur son territoire. Elle a su s'en emparer, les mélanger, créer des syncrétismes, inventer de nouvelles formes pour exploiter ce foisonnement de confluences entre des entités

5. Antón Risco est Docteur en philosophie et en lettres, originaire de Gallice, où il est né en 1926 et mort en 1998.

6. Hélio Oiticica (1937 – 1980) est un artiste originaire de Rio de Janeiro. Il marque fortement l'art brésilien à travers son œuvre *Tropicalia*, qui initiera le mouvement artistique qu'est le *Tropicalisme*. Il abandonnera le mouvement quelques mois après sa fondation, ce dernier ayant selon lui perdu ses valeurs contestataires pour devenir un produit commercial.

différentes auxquelles elle a été confrontée. Des auteurs qui ont pensé le continent dans sa multiplicité et son instabilité, qu'ils soient européens ou latino-américains, constitueront ainsi des influences dans le cheminement de la réflexion développée ici. Cela sera le cas de Mario Vargas Llosa⁷ à travers son *Dictionnaire amoureux de l'Amérique latine*⁸, mais aussi de François Laplantine⁹ dans son ouvrage *Transatlantique, entre Europe et Amériques latines*¹⁰ – écrit qui est d'autant plus intéressant qu'il évoque les échanges entre les deux continents d'un côté et de l'autre l'océan Atlantique – ainsi que dans *Métissages*¹¹, qu'il a coécrit avec Alexis Nouss¹². « Ce qui me frappe, c'est l'aptitude [des pays latino-américains] à métamorphoser – à “brasilianiser”, à “mexicaniser”. – ce que dans un premier temps ils reçoivent »¹³. Nouss et Laplantine soulignent ainsi dans leur ouvrage cette capacité d'acceptation des métissages qu'à l'Amérique latine, en opposition aux États-Unis d'Amérique, territoire qui a pourtant sensiblement vécu les mêmes événements (colonisation, esclavage.). Ils préciseront également que « dans la reconstitution de la genèse des États-Unis d'Amérique, l'océan Atlantique est souvent comparé à la mer Rouge qui laisse passer le peuple élu avant de se refermer. Or, c'est rigoureusement l'inverse qui s'est produit au sud. Les sociétés d'Amérique latine, loin d'être animées par une logique de rupture et de pureté hostile au mélange, se constituent comme des prolongements de l'Ancien Monde et vont créer des espèces de sociétés de transition, ce que l'on pourrait appeler des espaces intermédiaires entre les Indiens, les Noirs et les Européens ».¹⁴ La société, les peuples d'Amérique latine sont ainsi réellement définis par ces métissages, les identités y sont souvent multiples.

Si c'est le domaine de l'art que j'ai choisi pour déployer ces questionnements, c'est notamment parce que les tensions culturelles et les réflexions des sociétés se reflètent souvent de manière très forte dans les problématiques abordées par les artistes, et qu'il m'a donc paru pertinent de le prendre pour cadre. Les relations interculturelles se ressentent également dans la façon dont sont présentées, puis reçues de manière critique, les expositions, biennales, etc. qui exposent « l'Autre ». Les catalogues d'exposition, mais aussi les articles, interviews ou débats liés aux expositions qui feront date dans l'histoire des relations entre Amérique latine et Europe – ou entre l'Europe et d'autres parties du monde – constituent ainsi de riches sources à exploiter pour prolonger cette réflexion. Je retiens deux documents en particulier : tout d'abord la lettre qu'a adressée Hassan Musa¹⁵ au commissaire de la V^e Biennale de Lyon¹⁶ après y avoir été invité par celui-ci. Ensuite, le débat ayant eu lieu au moment de

7. Mario Vargas Llosa, écrivain péruvien, est né en 1936 à Arequipa. Son œuvre littéraire est notamment marquée par son engagement politique. Il a reçu le Prix Nobel de littérature en 2010.

8. VARGAS LLOSA, Mario, *Dictionnaire amoureux de l'Amérique latine*, trad. Albert Bensoussan, Plon, 2005

9. François Laplantine est chercheur en anthropologie. Né en 1943 en France, ses travaux portent principalement sur le Brésil et l'Amérique latine en général.

10. LAPLANTINE, François, *Transatlantique, entre Europe et Amériques latines*, Payot, 1994

11. LAPLANTINE, François, NOUSS, Alexis, *Métissages, de Arcimboldo à Zombi*, Pauvert, 2001

12. Alexis Nouss est professeur de littérature générale et comparée à l'Université d'Aix-Marseille. Il a auparavant enseigné au Royaume-Uni et au Canada.

13. LAPLANTINE, François, *Transatlantique, entre Europe et Amériques latines*, Payot, 1994, op. cit., p. 133

14. LAPLANTINE, François, NOUSS, Alexis, *Métissages, de Arcimboldo à Zombi*, Pauvert, 2001, op. cit., p. 67

15. Hassan Musa est un artiste contemporain soudanais vivant en France. Il décrit son travail plastique comme influencé par de multiples références : tant la peinture européenne, que la calligraphie arabe ou la peinture chinoise.

16. Intitulée *Partage d'exotismes*, la V^e Biennale de Lyon, qui eut lieu en 2000, avait pour commissaire Jean-Hubert Martin — qui avait également été celui de l'exposition *Les Magiciens de la Terre* à Beaubourg 1989.

l'ouverture de l'exposition *América Latina, 1960 - 2013*¹⁷ à la Fondation Cartier à la fin de l'année 2013, est également riche par les pensées et problématiques qui y sont soulevées. Le débat réunissait plusieurs des artistes dont les œuvres étaient présentées dans l'exposition, et qui surent pointer du doigt tout au long de la conversation nombre de problématiques qui nous concernent ici.

Il s'agit ainsi de dresser un état de la situation artistique en Amérique latine face à l'Europe depuis la période postcoloniale, et d'établir ce qui a permis de mener à une rupture de la domination du modèle européen, notamment à travers le Mouvement Anthropophagique, dans les années 1920. Ensuite, il s'agira de percevoir comment du côté de l'Europe se sont opérées l'intégration et la reconnaissance tardives de l'art latino-américain, ainsi que les limites qui se posent encore actuellement lors de son exposition sur le Vieux Continent. La théorie de l'anthropophagie sera enfin considérée en tant que processus d'appropriation, qui se réactualiserait en quelque sorte depuis quelques dizaines d'années, à travers l'adoption et l'adaptation par l'Amérique latine du système muséal et artistique européen.

Dès les premières années après la conquête par l'Europe du continent latino-américain, la cohabitation forcée sur le territoire des cultures indigènes originelles avec les cultures européennes, mais aussi avec les cultures africaines introduites par les esclaves, donnent lieu à une foule de syncrétismes religieux, artistiques et culturels. Ces syncrétismes, nés de la juxtaposition de différentes cultures sur le même territoire, existent aussi en tant que résistances culturelles, fruits des oppressions exercées par l'Europe pour imposer sa culture comme un modèle unique. Les formes syncrétiques, mais aussi les métissages identitaires viennent ainsi, sous une multiplicité de formes, faire partie inhérente de l'identité de l'Amérique latine et des peuples du continent.

Bien – des siècles – après la proclamation des indépendances des pays d'Amérique latine face à l'Espagne et au Portugal, ces deux pays – et dans une certaine mesure l'Europe en général – continuent pourtant à représenter le modèle dans de nombreux domaines sur le continent latino-américain. Les relations de l'Amérique latine face à l'Europe, notamment dans le système artistique, continuent ainsi à s'établir dans un rapport qui peine à se détacher du schéma colonisateur-colonisé. C'est le cas notamment au Brésil, où le système de l'art reste régi par un modèle imité sur celui de l'Europe – de la France en particulier –, ceci jusqu'au début du XX^e siècle. La rupture face à ce modèle artistique se produit dans les années 1920, avec le Mouvement Anthropophage. Le Mouvement sera perceptible tout d'abord par les travaux de plusieurs artistes dès le début de la décennie, puis lors de l'événement fondateur que sera la Semana de 22, et sera enfin théorisé par la publication en 1928 du *Manifeste anthropophage* écrit par Oswald de Andrade. L'auteur y propose une réactualisation des principes anthropophages des Indiens Tupi, qui dévoraient

17. L'exposition *América Latina, 1960 - 2013* a eu lieu à la Fondation Cartier à Paris, du 19 novembre 2013 au 6 avril 2014. Elle regroupait les œuvres de soixante-dix artistes latino-américains, autour de quatre séquences majeures intitulées : Territoires, Villes, Informer Dénoncer, et Mémoire et Identité, curatoriales par quatre commissaires différents.

leurs ennemis à des fins d'enrichissement personnel, et une transposition de cette notion au domaine artistique. Il prône ainsi non pas un rejet de ce qui provient d'Europe et des États-Unis, mais une absorption de ces principes, avant de les transformer en les faisant exister conjointement aux identités et principes originels, ceci dans le but de se voir enrichi de cette multiplicité d'influences et de qualités en provenance d'origines diverses. Par cette notion d'anthropophagie, De Andrade déconstruit ainsi l'idée d'une relation binaire entre Amérique latine et Europe, qui s'établirait entre continent soumis et continent oppresseur, ceci au profit d'une revendication d'une relation d'intervalorisation et de la pluralité. De nombreux artistes brésiliens s'inspireront de cette pensée, et ceci jusqu'à nos jours. Ils iront chercher dans les idées européennes matière à enrichir leurs travaux déjà riches de leur identité brésilienne, pour créer des œuvres fortes et multiples par leurs influences.

Du côté de l'Europe, les relations face à l'art d'Amérique latine tardent à évoluer, ceci même après la période coloniale. La France, qui représente un cas à part en Europe et dans le monde, notamment par sa politique culturelle unique, est un exemple particulièrement intéressant pour y étudier ces rapports. Alors que d'excellentes relations s'établissent au cours du XX^e siècle entre les artistes français et latino-américains, ces derniers peinent pourtant à voir leur art exposé ou même reconnu dans l'hexagone. C'est au moment de l'arrivée de la pensée postmoderne dans l'art, dans le courant des années 1950-1960, et les idées de pluralité de visions qu'elle véhicule, que les Latino-américains réussiront peu à peu à investir la scène artistique française et à s'y faire respecter. Ils y sont aujourd'hui entièrement admis et font partie intégrante des manifestations artistiques qui ont lieu sur le territoire français. Cette présence des artistes latino-américains, pleinement acquise de nos jours, n'est pourtant pas pleinement satisfaisante, car elle comporte des limites. L'art latino-américain est en effet souvent perçu à travers nombre de clichés : le réalisme magique, les politiques dictatoriales ou la violence sont des thèmes autour desquels les institutions françaises ont semble-t-il constamment recours lorsqu'il s'agit de montrer de l'art latino-américain. Le cadre imposé par ces thématiques limitatrices est alors assez réducteur et empêche une certaine liberté à ces artistes qui se voient souvent obligés de se plier et de s'adapter à ce cadre.

Parallèlement sur le territoire latino-américain, pendant la même période, le continent a peu à peu adopté tous les codes propres au système artistique contemporain – ceux qui prévalaient alors en Europe et aux États-Unis. Ainsi, sur le territoire outre-Atlantique, nombre de grandes villes se sont dotées depuis quelques dizaines d'années de musées et centres d'art contemporain. Des foires et biennales consacrées à l'art contemporain ont également fleuri de toutes parts sur le continent. Cependant, alors que l'on pourrait percevoir cette uniformisation du système artistique comme une nouvelle « soumission » à un modèle venu d'Europe et des États-Unis, il s'agit de plutôt considérer ce rapport sous le prisme d'une dévoration anthropophagique, telle qu'elle a été théorisée par Oswald de Andrade. Ainsi, si le système artistique qui prévaut à présent sur le territoire latino-américain peut sembler au premier abord simplement copié sur le modèle qui est celui de l'Europe et des États-Unis, le continent outre-Atlantique a su, après l'avoir assimilé et s'être ainsi enrichi d'un système normé et fonctionnel, le faire pleinement sien. Après l'adoption de ce système artistique, une volonté de se détacher de la présence européo-américaine trop imposante se fait en effet ressentir. Ceci peut par exemple être perçu dans le cadre d'*ArteVida*, exposition

ayant eu lieu à Rio de Janeiro pendant les mois d'août et septembre 2014. Les commissaires ont fait le choix de n'exposer dans l'exposition aucun artiste européen ou nord-américain, ceci afin de laisser la place à des artistes venus d'Asie, d'Amérique latine ou encore d'Europe de l'Ouest. Les structures et outils propres au système artistique adopté sont ainsi utilisés pour y faire exister de manière plus puissante un autre art, celui qui jusqu'à présent était considéré comme étant en marge du système. L'acte de dévoration culturelle incarné par le concept d'anthropophagie se manifeste également à travers les pratiques de certains artistes. C'est le cas par exemple du brésilien Paulo Nazareth, qui peut être considéré comme emblématique de cette appropriation anthropophage du système artistique. L'artiste, complètement intégré à la scène artistique internationale, est régulièrement invité à participer à des événements tels que des biennales à travers le monde. Il sait alors tirer pleinement parti de ces événements, de leurs structures et de leurs codes, pour y faire exister son art et lui y faire prendre toute sa portée. Nazareth, dont l'œuvre consiste majoritairement en des performances marchées et des collectes réalisées au fil de ses itinérances, profite ainsi de ces événements pour y faire exister un art différent, et à travers lequel il s'attache à revendiquer une identité brésilienne et latino-américaine. C'est là tout le principe de l'anthropophagie culturelle : une adoption du système étranger pour s'enrichir de ses qualités, tout en revendiquant une identité propre, pour transformer et faire sien ce système, afin de se déployer dans et hors de son cadre et y exister de manière encore plus puissante.

Ces problématiques autour des relations artistiques et la théorie de l'anthropophagie culturelle face au modèle artistique européen pourraient se voir transposées dans une autre partie du monde. Nous pouvons tenter de penser cette théorie sur le continent africain par exemple, et voir si elle peut s'appliquer à ce territoire – tout en pensant l'« Afrique » avec les mêmes précautions que celles prises précédemment pour l'Amérique latine, en rappelant les limites qui peuvent se poser lorsque l'on considère un continent entier comme s'il était une seule entité, puisqu'il est bien multiple et composé de diversités, qui avancent à des cadences et dans des directions extrêmement différentes selon les pays ou régions. Transposer ces questionnements au continent africain implique d'emblée une appréhension très différente; les relations que l'Europe entretient avec le continent africain sont en effet extrêmement éloignées de celles qu'elle entretient avec l'Amérique latine. Tout d'abord au sujet de la colonisation, qui s'étale en Afrique sur une période beaucoup plus longue que sur le continent latino-américain, et qui a surtout pris fin beaucoup plus récemment. De nombreux pays d'Afrique – en réalité tous sauf le Libéria¹⁸, l'Afrique du Sud¹⁹, l'Égypte²⁰, et l'Éthiopie²¹ qui apparaît comme un cas un peu particulier – n'ont en effet acquis leur indépendance face aux pays européens que depuis une cinquantaine ou soixantaine d'années environ. L'histoire de l'art contemporain et de son système artistique apparaît pourtant émaillée des mêmes événements, et à peu près aux mêmes périodes, que pour l'Amérique latine. L'art africain peine en effet à être considéré différemment que comme primitif ou tribal pendant une bonne partie du XX^e siècle. À l'image des artistes latino-américains, les

18. Qui est le premier pays du continent africain à avoir acquis son indépendance, dès 1847.

19. L'Afrique du Sud est indépendante depuis 1910.

20. Son indépendance a été proclamée en 1922.

21. L'Éthiopie n'a été colonisée – partiellement –, que pendant 5 années, de 1936 à 1940, par l'Italie.

artistes du continent africain se feront ensuite peu à peu une place, notamment à travers l'événement fondateur qu'est l'exposition *Les Magiciens de la terre*, pour aujourd'hui être complètement intégrés sur le marché et dans le système artistique européen. Avec tous les préjugés et stéréotypes qui restent cependant collés à leur image à l'évocation de leur art, dès que celui-ci est appréhendé à travers le qualificatif d'« africain », ou le prisme d'une nationalité – même si quelques expositions ont réussi à adopter des points de vue permettant de se dégager de ces stéréotypes²². Et, à l'instar de ce qui s'est passé en Amérique latine – bien que de manière plus récente –, l'on peut noter sur tout le continent africain une forme de globalisation du système artistique européen qui se voit adopté, à travers la création d'événements – dont certains de grande envergure, par exemple la Biennale de Dakar²³ ou la Joburg Art Fair²⁴ à Johannesburg –, mais aussi de musées et de centres d'art contemporain²⁵. À la question qui est de savoir si cette adoption du système peut là aussi être appréhendée comme une forme d'anthropophagie culturelle, il semble que l'on ne puisse pas l'établir de manière aussi évidente que pour l'Amérique latine. L'adoption par l'Afrique du système de l'art européen se fait de manière différente, puisque de manière forcément conditionnée par les rapports qu'elle entretient avec l'Europe. Le propos de Simon Njami, commissaire de l'exposition *Africa Remix*²⁶ – exposition qui a marqué l'histoire de l'intégration et de la perception de l'art africain au sein du monde de l'art –, qui, lors d'un discours précise que « l'art contemporain africain est mal perçu en Afrique, et il faut que les Africains en donnent une définition endogène »²⁷, peut tenter d'apporter un élément de réponse. Le mot « endogène » s'utilise pour qualifier ce qui se constitue par l'intérieur d'une chose elle-même, en dehors de tout apport extérieur. Njami propose ainsi aux artistes africains de se redéfinir à travers eux-mêmes, et non pas à travers le prisme de l'Europe. L'époque de la décolonisation africaine n'étant pas si ancienne, il semble en effet nécessaire aujourd'hui pour l'Afrique de se redéfinir et d'affirmer son identité depuis l'intérieur, en partant d'elle-même et non pas de l'autre. L'on peut donc penser que l'anthropophagie, qui existe au contraire à travers l'acceptation et surtout l'absorption de l'autre en soi, n'est donc pas un concept qu'il semble pertinent d'appliquer au cas de l'Afrique. En effet, après avoir été

22. Entre autres, l'exposition *Africa Explores the 20th Century* qui eut lieu en 1991 à New York, et dont Susan Vogel était la commissaire, ou encore *Gendered Visions : The Art of Contemporary African Women Artists*, organisé en 1996 à New York commissariée par Salah Hassan, peuvent par exemple être considérées comme des expositions qui présentent des points de vue décalés par rapport à ceux habituellement proposés lorsqu'il s'agit de montrer l'art africain.

23. Intitulée Dak'Art, la Biennale de l'Art Africain Contemporain a lieu à Dakar, au Sénégal, depuis 1990. Consacrée à la littérature lors de sa première édition, elle est dès 1992 dédiée à l'art contemporain des artistes du continent africain.

24. Foire d'art de Johannesburg, elle a lieu tous les ans depuis 2008, année où elle a été créée sur l'initiative de Simon Njami. La Joburg Art Fair était le premier événement du genre sur le continent africain.

25. À la fin de l'année 2013, ce qui est considéré comme le premier musée dédié à l'art contemporain en Afrique a ouvert ses portes à Ouidah, au Bénin. Le MACAAL (Musée d'Art Contemporain Africain Al-Maaden à Marrakech, prévoit, lui, d'ouvrir ses portes en 2017.

26. L'exposition, itinérante, eut lieu entre 2004 et 2007 successivement dans les villes de Düsseldorf, Londres, Paris, Tokyo, Stockholm puis Johannesburg. Y étaient présentées près de 200 œuvres de 87 artistes en provenance de tout le continent africain, du Maghreb à l'Afrique du Sud. L'exposition avait pour commissaire principal Simon Njami, et s'inscrivait dans la postérité des *Magiciens de la terre* – Jean-Hubert Martin sera par ailleurs le commissaire de l'édition de Düsseldorf.

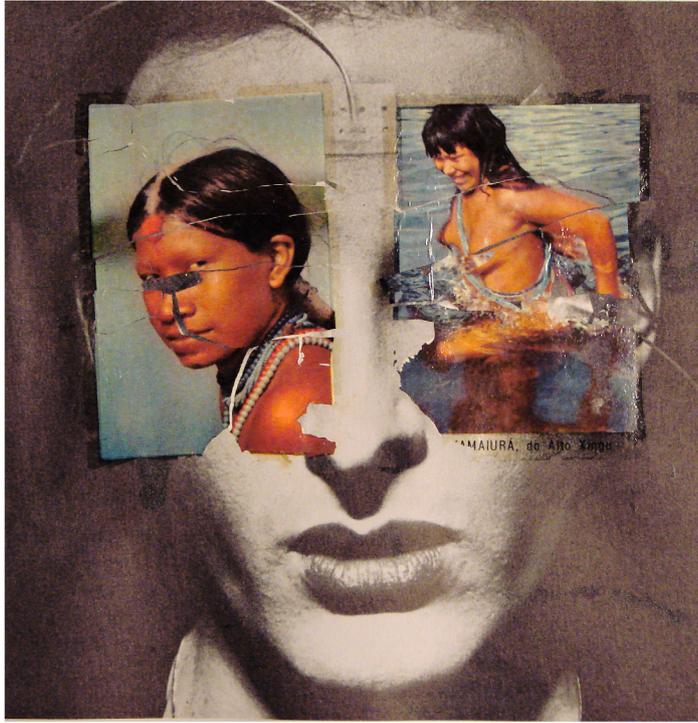
27. Simon Njami en juin 2008, lors de la conférence intitulée *Après Africa Remix ?*, ayant eu lieu au Musée du quai Branly sur l'initiative de Bernard Müller.

un territoire dont l'Europe s'est littéralement appropriée, et ce jusqu'à très récemment, le continent africain nécessite la reconstruction d'une identité propre, une redéfinition sans la présence de la culture par laquelle il a été opprimé. Pour l'Afrique, le besoin de se détacher de cette identité étrangère qui l'a colonisé prime probablement aujourd'hui sur la perception de l'autre comme une richesse. La relation anthropophage n'étant possible que si l'identité originelle possède une individualité forte et qui peut d'emblée se définir comme différente de l'autre – elle ne peut en effet accepter l'étranger en elle que si elle le considère comme différent d'elle-même, sa mise en place semble à l'heure actuelle difficile. De même, d'autres principes, propres à la relation anthropogique – relation qui peut être conçue comme un dialogue créatif entre soi et l'autre, tout en ne considérant aucune des entités qui prennent part à ce dialogue comme supérieure ou inférieure –, s'établissent dans le cas de l'Afrique de manière bien différente qu'en Amérique latine. Par exemple, l'admiration et le respect des qualités présentes chez l'« ennemi », qui sont des conditions nécessaires à l'établissement de la relation anthropogique, sont des rapports qui se pensent inéluctablement de manière différente en Afrique, puisque ses relations avec le continent européen sont tout autres. À cause de l'histoire coloniale encore trop récente, l'Europe est probablement trop présente, pas encore assez étrangère en Afrique et dans le monde artistique africain – selon Cédric Vincent²⁸, il semble en effet encore « difficile de penser l'art africain en dehors de l'art européen avec lequel il cohabite » –, pour qu'une relation relevant de l'anthropogique culturelle ne puisse aujourd'hui s'y mettre en place.

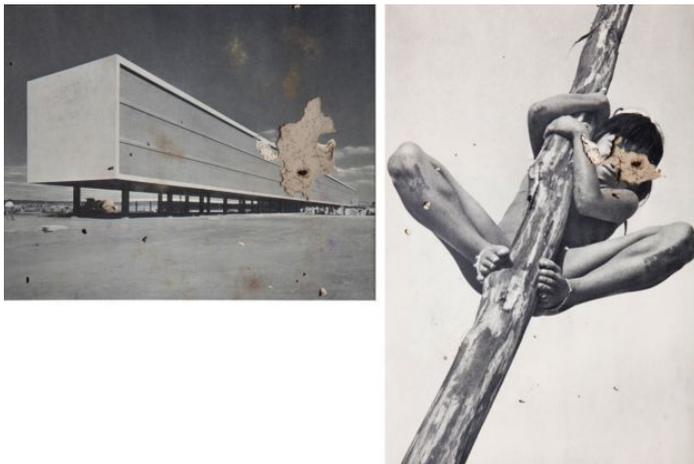


VAREJÃO, Adriana, Carne à moda de Frans Post, 1996, peinture à l'huile sur toile et porcelaine, Courtesy de l'artiste

28. Cédric Vincent est critique d'art et doctorant à l'EHESS sur les processus à l'œuvre dans la provincialisation/dé-provincialisation des scènes artistiques et des œuvres d'artistes.



GEIGER Anna Bella, Historia do Brasil – Little Boys & Girls, (1975), Cartes postales montées sur tirage gélatino-argentique, 21 x 18 cm, Collection de l'artiste, courtesy of Henrique Faria Fine Arts, New York Copyright de l'artiste



BUENO, Rodrigo, Estado Laico - after Peter Scheier e Harald Schultz (Díptico), (2014), assemblage sur photographie imprimée sur papier Hahnemühle cotton 308gr, 80 x 129 cm, Courtesy Galeria Emma Thomas, São Paulo, Brésil



Paulo Nazareth et son installation Banana Market/Art Market pendant la Miami Art Basel, 2011, Courtesy de l'artiste