

Afrique-Nord, Sud et entre-deux

– Jessica Winegar & Katarzyna Pierprzak

Il est un fait connu et avéré dans le domaine des savoirs concernant l'Afrique, celui du clivage problématique entre le nord et le sud, une division ignorant des siècles de circulations continentales de peuples, d'objets, d'images et de pratiques. Une autre division de spécialistes, bien connue des érudits du Moyen-Orient mais plus étranger aux africanistes, sépare la partie est et ouest de L'Afrique du Nord. Cette partition régionale se retrouve dans la structuration des centres et départements universitaires, les associations professionnelles, finançant des associations et des publications, ainsi que dans la structuration souvent parallèle des lieux de culture visuelle tels que les musées et leur collections, expositions, et programmation de films. Les praticiens de culture visuelle — artistes, écrivains, cinéastes, musiciens — perçoivent et reproduisent également ce clivage.

Les raisons historiques de cette compartimentation de la production du savoir sont multiples : une déterminisme environnemental présumant un manque d'activités ou de circulation au sein du Sahara ; l'association de l'Afrique du Nord à L'Islam — allant souvent de pair avec l'idée que l'Islam définit la vie nord-africaine et la distingue du sous-continent ; l'association des Nord-Africains aux marchands d'esclaves — en tant que non esclaves ; essentialisant les notions d'uniformité raciale et ethnique au nord, et de différenciation au sud ; l'association du nord à des niveaux élevés de modernisation et de modernité. Beaucoup de ces constructions trouvent leurs origines dans la période coloniale, lorsque les territoires étaient morcelés en unités administratives, faisant peu de cas des relations et des mouvements humains existants, alors que la population vivant dans ces territoires était divisée et classifiée par une hiérarchie de valeurs et une idéologie coloniale, et leur culture visuelle et matérielle étaient recueillies et organisées selon des distinctions thématiques correspondantes. Ces divisions coloniales, spatiales et hiérarchiques étaient souvent reproduites au sein du discours nationaliste anti-colonial des élites nord-africaines. Leur réinscription perdura dans l'ère post-coloniale de la nation — dans la constitution d'alliances géopolitiques, et notamment dans le mouvement panarabe. Il existait pourtant des tentatives précoces pensant au delà de ces frontières, et cela mérite une attention soutenue.

Africanité et culture visuelle nord-africaine

Il existe plusieurs textes des années soixante sur la notion d'Africanité. Ces manifestes et ces essais abordent la pertinence du terme en relation avec l'Afrique du Nord. Durant la période post-coloniale, le terme d' « Africanité » était employé par les théoriciens de l'Afrique pour parler des affiliations politiques et spatiales du continent. Par exemple, le travail de Jacques Maquet posa le postulat d'une unité africaine tout en soulignant la différence nord-sud et les divisions continentales ; Léopold Sédar Senghor défendait les idées de valeurs communes et d'échange culturel ; et des articles des éditeurs de la revue culturelle marocaine *Souffles* interrogeaient de manière radicale les terminologies d'engagement trans-continentale.

L'étude de référence de Jacques Maquet publiée en 1967, *Africanité traditionnelle et moderne*, examinait la façon dont l'histoire et le partage des pratiques culturelles et sociales unissent les peuples de l'Afrique subsaharienne. Cependant, concernant les relations avec l'Afrique du Nord, il déclarait que « l'on ne peut nier que la séparation de ces deux mondes soit nette et repose sur une tradition universitaire bien établie¹. » Pour Maquet, la division entre le nord et le sud du Sahara ne provient pas d'une différence raciale, mais plutôt d'un manque de partage d'un espace culturel commun et d'un échange

culturel minimal, en concluant que, « bien sûr, la civilisation du Maghreb appartient au continent africain, mais elle ne semble pas appartenir à l'Africanité². »

Tandis que Maquet utilise le terme d'*Africanité* pour exclure l'Afrique du Nord de l'unité culturelle de l'Afrique « noire », la même année Léopold Senghor — premier président du Sénégal indépendant, et co-théoricien du concept de Négritude — traitait des fondations et des caractéristiques partagées de l'Africanité et de l'Arabicité dans son discours de 1967 à l'Université du Caire. Déclarant que les valeurs linguistiques, ethniques et culturelles que ces termes évoquaient étaient en fait partagées et symbiotiques, Senghor défendait une unité continentale politique s'appuyant sur une histoire commune et similaire de lutte anti-coloniale et de pratique humaniste d'échange culturel. Il soutenait que le temps était venu de déconstruire les constructions et les catégories coloniales de division de l'opinion : « Il est temps pour nous, les ex-colonisés, de nous débarrasser des complexes inculqués par les anciens colonisateurs³. » Pour cela, Senghor postulait que l'unité africaine devait reposer sur « des points de convergence culturelle » et il identifiait deux obstacles : les divisions linguistiques entre l'Afrique anglophone et francophone, et le fossé séparant les Arabo-Berbères et les Nègro-Africains⁴. » Senghor ne croyait pas que le clivage conventionnel entre ces deux catégories identitaires devait disparaître. Il recommandait plutôt vivement aux Arabo-Berbères et aux Nègro-Africains de se rapprocher par la reconnaissance de spécificités culturelles associées à des valeurs symbiotiques, « afin de donner et de recevoir. Il est nécessaire que vous demeuriez *Arabes*. Autrement vous n'auriez rien à nous offrir. [...] Mais il est aussi nécessaire que nous, les subsahariens, nous demeurions *Nègres*. Et plus précisément négro-africains⁵ » Senghor valorisait la spécificité culturelle tout en visant un objectif d'unité au moyen de pratiques d'échange conduisant à la réalisation de l'humanisme africain.

En 1960, l'immédiate période post-coloniale donna lieu également sur le continent africain à de nombreux festivals artistiques et culturels. Beaucoup de ces espaces publics s'efforcèrent de mettre l'accent sur l'échange culturel et la convergence au delà de l'ancienne séparation saharienne. La revue culturelle marocaine *Souffles* décrit ces événements mais en dépassant le point de vue senghorien. Les écrivains de *Souffles* s'interrogeaient sur le succès de ces festivals panafricains quand ils réunissaient des artistes ou traversaient de façon convenue les fossés culturels, ethniques, et politiques. Par exemple l'étude d'Abdellah Stouky — publiée dans *Souffles* — sur le Festival Mondial des Arts Nègres de Dakar, organisé en 1966 sous l'égide du Président Senghor — remet en question les principes fondateurs et la terminologie du festival, tout particulièrement le concept de Senghor, primordial — et essentialiste —, de Négritude, allant jusqu'à se demander « Le nègre existe-t-il encore ? En sommes-nous toujours à la nécessité de racialiser la pensée⁶ ? »

Dans un autre essai, cette fois dans le cadre du Festival Culturel Panafricain d'Alger en 1969, le comité de rédaction de *Souffles* — fondé et dirigé par Abdellatif Laabi — abordait le manque de réelles activités dans la lignée du festival de 1969. Ils déploraient que d'importantes résolutions articulées par des artistes et des intellectuels n'aient pas dépassé un niveau purement discursif. Pour le groupe de *Souffles*, l'Africanité ne pouvait se cantonner à la simple formulation de valeurs et cultures communes et de pratiques d'échanges. Pour eux l'Africanité était un appel à l'action politique concrète.

De nos jours, les savants ainsi que les artistes et les producteurs de culture visuelle continuent à se débattre avec des structures institutionnelles discursives et cloisonnées résultant en partie du colonialisme — des divisions s'aggravant dans les récents conflits locaux, nationaux et mondiaux. A présent, la critique de ces cloisonnements, associée aux changements significatifs de densité des circulations transnationales de l'après-guerre froide déprécie la position irréfléchie des divisions nord/sud et est/ouest. Et bien que le plus court chemin pour qu'un artiste du Caire rencontre un artiste d'Abidjan soit de passer par Paris, les circulations continentales des producteurs de culture, d'objets d'art et de médias visuels sont bien plus nombreuses et fréquentes qu'à n'importe quel autre moment de la période moderne. Désormais nous devons non seulement faire en sorte que ces divisions de spécialistes basées sur des hypothèses erronées et des origines historiques suspectes disparaissent, mais nous devons

également examiner—de manière plus concertée—les facteurs de reproduction de ces divisions dans des contextes multiples au sein d'une étendue de contingences historiques et contemporaines.

Nous ne pouvons continuer à ignorer ces divisions, et devons au lieu de cela examiner les modalités de leur existence et de leurs transgressions par la culture visuelle et la complexité de sa circulation. En considérant comme point de départ la façon dont la notion d'Afrique s'est construite, a circulé et œuvré, nous devons contrer les notions essentialistes d'un Maghreb dans l'Ouest et d'un Machrek à l'Est de l'Afrique du Nord. Plusieurs thèmes communs constituent une base fructueuse pour une recherche sur la nature des liens de la culture visuelle d'Afrique du Nord avec le reste du continent, et vice versa. Ces thèmes communs sont la politique, la circulation, la performance et la marchandise.

L'Afrique comme politique

Durant la période de l'après-indépendance, les notions unies de culture panafricaine et panafricaine-du-Nord furent créées à partir des concepts d'*Africanité* et d'*Arabité*. Le discours associé à ces termes pourrait être considéré comme un effort de réconciliation du désir de modernisation avec une politique de décolonisation culturelle. En effet, aucun débat complet sur la culture visuelle contemporaine ne peut ignorer l'expression de l'Afrique en terme de représentation, catégorie ou pratique, en relation avec les histoires, structures et luttes politiques qui ont divisé ou ont traversé les divisions. Nous pouvons réfléchir à la façon dont la production culturelle pourrait tour à tour créer ou désactiver le concept d'Afrique du point de vue des histoires coloniales, des mouvements politiques et des hiérarchies raciales et ethniques. De nouvelles pratiques savantes et artistiques examinent la façon dont on a imaginé l'Afrique dans une pratique visuelle transnationale et politique, surtout à l'intérieur de configurations de race et d'ethnicité.

L'Afrique comme circulation/L'Afrique en circulation

Alors que Jacques Maquet déclarait que « les échanges entre les peuples vivant aux frontières du Sahara n'étaient pas assez denses ou nombreux pour produire une unité culturelle » des études ultérieures ont remis en question cette assertion et identifié le mouvement, le déplacement, la circulation et les échanges de populations, d'images et d'idées à travers le Sahara et le continent comme des caractéristiques fondamentales de l'Africanité des xx^e et xxi^e siècles.⁷ Nous devons aborder la nature politique du mouvement transnational, et analyser l'histoire récente des échanges culturels et visuels et les restrictions d'échange. Par exemple, les frontières fabriquées et les zones de détention et de criminalisation arbitraires vont de pair avec les désirs contemporains de mobilité des communautés indigènes—formes de contrôle limitant la circulation de l'image à l'étranger et restreignant la production du visuel dans les discours locaux et nationaux. L'identité intra-africaine et la circulation continentale des populations, des images et des idées sont souvent désignées comme des réponses au travail politique et individualiste de l'État-nation et de ses cultures dominantes. Mais l'ironie dans tout cela est que l'Afrique est souvent oubliée dans l'intérêt des politiques transcontinentales. Ce phénomène nécessite un examen minutieux.

L'Afrique en tant que spectacle et marchandise

L'Afrique n'est pas une construction visuelle, une catégorie politique, ou une identité institutionnalisée, elle est une performance et une pratique quotidienne qui peut être, tout en l'étant de plus en plus, marchandisée. L'Afrique est performée par des artistes et des peuples en recherche de reconnaissance par divers états-nations, les ONG et le monde des affaires lui permettant par là même de se débarrasser du nationalisme post-colonial et de solliciter l'adhésion à un marché des idées plus cosmopolite et transnational. L'Africanité est une identité qui, dans le cadre du jeu, peut être utilisée pour se frayer un chemin dans la vie de tous les jours. Les gens performant et jouent des discours d'appartenance africaine en cherchant un intermédiaire dans les états-nations qui excluent et subsument simultanément les cultures minoritaires par des modèles dominants. Lorsque les notions d'Afrique

sont engagées dans la culture visuelle de l'Afrique du Nord, elles sont fréquemment marchandisées. De plus, très souvent de tels engagements avec l'Afrique ne sont possibles que par un processus de marchandisation. Certes, les nouvelles formes de catégorisation et de circulation des idées, objets, images et corps abordés précédemment ne peuvent être complètement comprises sans un examen de leurs dépendance à des programmes de marketing, des besoins des consommateurs et des circuits de marchandises. Par exemple, l'intérêt grandissant des sociétés occidentales pour l'« art contemporain africain » s'accorde avec l'intérêt des praticiens de combler le fossé nord/sud, les conduisant en partie à favoriser la création de nouvelles institutions et d'expositions rassemblant des artistes de tout le continent.

De notre point de vue, l'« art africain contemporain » a acquis un statut marchand et artistique tout à fait commercialisable dans le cadre de l'acquisition de collections et de financement de projets. En retour cela a contraint un certain nombre d'artistes nord-africains à explorer — et intégrer — le réseau des identités africaines et leurs connexions. Cela se joue en termes de stratégies d'interprétations ou de présentations de leur travail, et de relations avec d'autres artistes. Alors que d'un côté cette évolution a permis aux artistes d'échapper aux « cases » dans lesquelles on les avait mis — i.e., arabe, musulman, du Moyen Orient — d'un autre côté elle a élargi la catégorie déjà existante d'« Africain » qui n'est pas moins qu'une autre case. Cela ne veut pas dire que les artistes nord-africains ne se disent Africains que pour gagner en représentation, et que nous devrions oublier que les artistes subsahariens auront plus de difficultés à abandonner le « label » africain quand ils le décideront. Au contraire nous pensons qu'il est important d'interroger comment certaines subjectivités artistiques sont possibles et produites au sein du marché sans qu'il les ait complètement déterminées. Il est par ailleurs important de s'interroger sur les effets des nouveaux marchés sur des formes culturelles plus anciennes, comme le gnaoua par exemple.

Interventions futures

Il serait utile d'éviter toute lamentation inhérente à la myopie des clivages nord/sud et est/ouest pour intégrer une ère de recherche continue et concertée sur ce sujet. Il faudrait faire en sorte de ne pas chercher simplement ni célébrer sans esprit critique les circulations continentales, en examinant au lieu de cela leur différence, leurs contingences et leurs blocages. Un projet de la sorte connaîtra nécessairement des moments difficiles, en raison de l'acceptation pernicieuse des inégalités continentales, de la disparition des visions utopiques, et parce que les spécialistes et les praticiens sont forcés de céder le contrôle de zones géographiques et de territoires institutionnels. Ce projet est heureusement en cours de réalisation. Cynthia Becker a organisé à Tanger durant l'été 2009 un colloque réunissant des spécialistes de l'Institut Américain des Études Maghrébines et l'Association de Recherche Ouest-Aricaine — située à Dakar — sur le sujet du « Carrefour Saharien : Visions du Nord », suivi en 2011 d'un colloque sur les « Visions du Sud » en Afrique de l'Ouest. C'est précisément ce type de coopération et d'échange universitaire transcontinental favorisant le dialogue qui permettra de faire tomber des frontières universitaires tenaces.

Il nous semble pertinent que des chercheurs et des artistes aient considéré les relations de l'Afrique avec l'Afrique du Nord à partir du Sahara en tant qu'espace territorial d'interaction humaine intra-continentale et comme source d'images iconographiques de cette interaction. Nous suggérons que des recherches puissent prendre en considération dans le futur les conditions dans lesquelles le Sahara est devenu le point central de l'imagination du continent de groupes distincts du point de vue du nord. Donner la priorité au Sahara pourrait nous permettre d'observer les circulations continentales culturelles d'un point de vue historique et contemporain. Nous pourrions également accorder plus d'attention au fait que ces circulations ne sont pas toujours volontaires, mais plutôt continuellement déterminées par des groupes divisés, des frontières d'états-nations, et des inégalités politiques et économiques. Enfin, il serait aussi utile de penser davantage aux raisons pour lesquelles les tentatives

d'effacement des clivages nord/sud trouvent leurs sources dans un imaginaire territorial potentiellement restrictif. Tout en pensant que l'étude saharienne est prometteuse, il existe bien sûr des circulations de cultures et de façons de penser les relations nord/sud sur le continent qui ne sont pas nécessairement liées à l'imaginaire des sables du désert.

Les développements futurs les plus importants que nous avons identifiés dans le domaine des pratiques artistiques et universitaires considèrent la notion de race comme un point central de leur travail. Nous devons accorder une attention particulière aux questions épineuses mais non moins importantes de racisme et des stéréotypes dans la construction de l'Afrique par une culture visuelle, provenant principalement de l'Afrique du Nord. L'Afrique est très fréquemment désignée par des formes variées de culture visuelle péjorative liées à des représentations problématiques de race et de culture. Les représentations de l'Afrique comme vestiges du passé originaires de l'Afrique du Nord moderne, ou les représentations des africains en tant qu'*autres* menaçants — dont la commémoration correspond à une stratégie de confinement — doivent être disséquées d'un œil bien plus critique. De la même façon, la construction de l'Afrique noire et/ou traditionnelle à des fins supposées positives, telle que la construction de mouvements artistiques transnationaux et/ou transcontinentaux, doit être sérieusement analysée en termes de théorie raciale critique. La période coloniale et ses stéréotypes liés à l'Afrique subsaharienne continue d'adhérer à cette formulation tout en étant revisitée par de nouveaux stéréotypes d'Afrique et d'africains d'origine post-coloniale et de l'après-guerre froide. Au lieu d'ignorer la notion de race, d'attribuer de problématiques constructions de race à la période coloniale, ou de désirer que l'ère de la pensée raciale soit révolue, les chercheurs travaillant sur l'Afrique du Nord devraient plutôt examiner de façon rigoureuse les idéologies raciales existantes au sein de la culture visuelle contemporaine d'Afrique du Nord et intégrer de manière substantielle la théorie raciale critique émergeant des disciplines des études atlantiques, des études africaines et afro-américaines. Il est ainsi crucial que la recherche à venir prenne au sérieux les évolutions continues et contingentes des idéologies raciales, dans leur façon d'influer sur la culture visuelle d'Afrique du Nord.

1 Jacques Maquet, *Africanity: The Cultural Unity of Black Africa*, trad. Joan Rayfield (Oxford: Oxford University Press, 1972), 15.

2 Ibid.

3 Léopold Sédar Senghor, *The Foundations of Africanité*, trad. Mercer Cook. (Paris: Presence Africaine, 1971), 83.

4 Ibid., 86.

5 Ibid.

6 Abdellah Stouky, « Le festival mondial des arts nègres ou les nostalgiques de la négritude », *Souffles* 2 (1966), 45.

7 Cf. *Critical Interventions*, n° 5 (automne 2009).

Extrait et adapté d'un numéro spécial de la revue *Critical Interventions* (n° 5, automne 2009). Réédité avec l'autorisation de la revue.