

UNIVERSITÉ DE MONTREAL

Regard porté sur une double culture : Omar Victor Diop, Yinka
Shonibare, Kehinde Wiley.

par
Fanja Razafindrakoto

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès arts (M.A.)
en histoire de l'art

Avril 2021
© Fanja Razafindrakoto, 2021

UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL
FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES

CE MÉMOIRE INTITULÉ :

Regard porté sur une double culture : Omar Victor Diop, Yinka Shonibare,
Kehinde Wiley.

PRÉSENTÉ PAR :

Fanja Razafindrakoto

A ÉTÉ ÉVALUÉ PAR UN JURY COMPOSÉ DES PERSONNES SUIVANTES :

Ersy Contogouris
Président-rapporteur

Suzanne Paquet
Directrice de recherche

Caroline Brown
Membre du jury

SOMMAIRE

Ce mémoire examine les contacts, les relations établies entre l'art qualifié d'occidental et les arts actuels d'artistes d'origine africaine pour mettre en évidence l'émergence d'une dualité culturelle émanant de deux mondes différents donnant naissance à un genre artistique uniquement hybride. Il sera question de construire une étude se penchant sur le travail des artistes Omar Victor Diop, Kehinde Wiley et Yinka Shonibare. En ayant recours à un médium qui leur est propre, ces trois artistes réalisent un travail hybride associant cette double culture dont ils ont hérité par le phénomène de la mondialisation. Les origines et nationalités différentes auront leur importance dans cette analyse, Diop étant sénégalais, Wiley afro-américain et Shonibare anglo-nigérian. C'est un moyen aussi d'analyser cette question de la double identité que la mondialisation a entraînée par le prisme de l'art et la manière dont cela se manifeste chez ces artistes. Nous assistons à une ouverture des frontières géographiques créant ainsi de nouveaux contacts entre les différents pays notamment d'un point de vue culturel. Ainsi, s'ajoute au phénomène de la mondialisation celui de la mouvance post-coloniale. Cette pensée post-coloniale nous pousse à nous questionner sur la manière dont les artistes contemporains, et dans notre cas les artistes contemporains africains, définissent leur identité et ce que la notion d'authenticité signifie pour eux. Il y a une remise en question des stéréotypes, une réflexion autour de la binarité Occident/Orient, blanc/noir et enfin une volonté de montrer l'importance de la place des Noirs dans l'histoire chez Wiley, Shonibare et Diop. C'est donc une conscience commune autour de l'identité noire chez ces trois artistes qui nous permet de les rattacher à la notion de panafricanisme.

Mots Clés

Omar Victor Diop-Kehinde Wiley-Yinka Shonibare
Panafricanisme- Postcolonialisme
Art Hybride- Identité

ABSTRACT

This thesis investigates the relationships between Western art and the works of three artists of African descent, Omar Victor Diop, Kehinde Wiley, and Yinka Shonibare, to uncover a distinct artistic genre, called hybrid, through these artists' respective media. The hybridity that their art embodies results from the type of cultural duality that globalization enables. Of particular interest are these artists' nationalities and ethnic identities, Diop being Senegalese, Wiley African-American, and Shonibare Anglo-Nigerien. As such the analysis unpacks the phenomenon of cultural duality engendered by globalization through the prism of art and the way it manifests itself in these artists' works through which we witness the opening of geographical borders, thus breaking down barriers between different countries, particularly from a cultural point of view. In addition to the phenomenon of globalization, the thesis also investigates whether these artists of hybridity find their place in the post-colonial movement. The focus on the post-colonial era prompts us to question how contemporary artists, in this case contemporary African artists, define their identities and reveal what authenticity means to them. Stereotypes are questioned, as are the Western vs. non-Western and white vs. black divides. Finally, the thesis investigates these artists' desire to show the place that Black people occupy in history. In this way, the black consciousness that runs through these three artists' works allows us to appreciate their contributions to Panafricanism.

Keywords

Omar Victor Diop-Kehinde Wiley-Yinka Shonibare
Panafricanism-Postcolonialism
Hybrid art- Identity

TABLE DES MATIERES

Sommaire.....	III
Abstract.....	IV
Table des matières.....	V
Liste des figures.....	VI
Dédicace.....	XI
Remerciements.....	XII
INTRODUCTION.....	1
Chapitre 1 :	12
Kehinde Wiley, Yinka Shonibare et Omar Victor Diop réunis dans cette quête d’une mise en valeur de l’Afrique noire.....	12
1.1. Une importance primordiale du portrait face à la question identitaire	13
1.2. Un travail visuel hybride, au style occidental, mettant en évidence des références symboliques de l’Afrique	28
1.3. Une volonté de s’exprimer pour la communauté noire face à l’histoire.....	40
Chapitre 2 :	57
... portant néanmoins un discours et une vision propres à chacun.....	57
2.1. Une différence identitaire néanmoins notable	58
2.2. ... menant à une différence sur le regard porté sur la figure noire et sur le monde	73
2.3. ... et sur le travail autour du style vestimentaire.....	89
CONCLUSION.....	101
Bibliographie.....	105

LISTE DES FIGURES

Figure 1 : Samuel Fosso, *Le Chef (qui a vendu l'Afrique aux colons)* « Tati », 1997, tirage photographique. Source : <https://www.centrepompidou.fr/>.

Figure 2 : Omar Victor Diop, *Joël Andrianomerisoa* « Le studio des vanités », 2012, photographie (impression jet d'encre pigmentaire sur papier Harman By Hahnemuhle), 90 x 90 cm, courtesy galerie MAGNIN-A, Paris. Source : <https://www.omarviktor.com/>.

Figure 3 : Omar Victor Diop, *Oumy Ndour* « Le studio des vanités », 2012, photographie (impression jet d'encre pigmentaire sur papier harman by hahnemuhle), 60 x 40 cm, courtesy galerie magnin-a, Paris. Source : <https://www.omarviktor.com/>.

Figure 4 : Omar Victor Diop, *Mariama Touré* « Le studio des vanités », 2012, photographie (impression jet d'encre pigmentaire sur papier harman by hahnemuhle) 60 x 40 cm, courtesy galerie magnin-a, paris. Source : <https://www.omarviktor.com/>.

Figure 5 : Kehinde Wiley, *Barack Obama*, 2018, huile sur toile, 213,7 × 147 cm, National Portrait Gallery, Smithsonian Institution. Source : <https://www.newyorker.com/>.

Figure 6 : Omar Victor Diop, *Tamsir Ndir* « Le studio des vanités », 2012, photographie (impression jet d'encre pigmentaire sur papier Harman By Hahnemuhle), 90 x 90 cm, courtesy galerie MAGNIN-A, Paris. Source : <https://www.omarviktor.com/>.

Figure 7 : Omar Victor Diop, *Tamsir Ndir* « Le studio des vanités », 2012, photographie (impression jet d'encre pigmentaire sur papier Harman By Hahnemuhle), 90 x 90 cm, courtesy galerie MAGNIN-A, Paris. Source : <https://www.omarviktor.com/>.

Figure 8 : Yinka Shonibare, *End of Empire*, 2016, Fiberglass mannequin, dutch wax printed cotton textile, metal, wood, motor, globes and leather, kinetic sculpture, 2016, 296 x 510 x 99 cm, Turner Contemporary. Source : <https://www.museumdermoderne.at>.

Figure 9 : Omar Victor Diop, « Alt+Shift+Ego », 2103, photographie (impression jet d'encre pigmentaire sur papier Harman By Hahnemuhle), 60 x 180 cm, courtesy galerie MAGNIN-A, Paris. Source : <https://www.omarviktor.com/>.

Figure 10 : Titien, *Vénus d'Urbain*, 1534, huile sur toile, 119 x 165 cm, Musée des Offices. Source : <https://www.beauxarts.com/>.

Figure 11 : Delacroix, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, 1834, 180 x 229 cm, Musée du Louvre. Source : <https://www.boutiquesdemusees.fr/>.

Figure 12 : Yinka Shonibare, *Ballerina with violin (swan lake)*, Mannequin, dutch wax printed cotton textile, violin, globe, point shoes and steel plate, 2013, 149 x 76 x 85 cm, Stephen Friedman gallery. Source : <http://yinkashonibare.com/>.

Figure 13 : Artiste inconnu, *Portrait d'un ambassadeur Vénitien à l'âge de 59 ans*, 1592-1605, huile sur toile, 116.84 x 96.52 cm, Columbus Museum of art. Source : <https://www.ac-orleans-tours.fr/>.

Figure 14 : Kehinde Wiley, *Portrait of a venitian ambassador, Aged 59, II*, 2006, huile sur toile, 116.84 x 96.52 cm, Seattle Art Museum.

Source : <https://www.seattleartmuseum.org/wiley>.

Figure 15 : Yinka Shonibare, *The Crowning*, 2007, Two mannequins, dutch wax printed cotton textile, shoes, coir matins, artificial, 160 x 280 x 210 cm, Art Council Collection.

Source : <http://yinkashonibare.com/>.

Figure 16 : Kehinde Wiley, *Napoleon Leading the Army Over the Alps*, 2005, huile sur toile, 261 cm × 221 cm, Morris A. and Meyer Schapiro Gallery.

Source: <https://www.brooklynmuseum.org/>.

Figure 17 : Jacques Louis David, *Bonaparte franchissant le Grand-Saint-Bernard*, 1801-1805, huile sur toile, 261 × 221 cm, Château de Malmaison.

Source : <https://www.museumtv.art/>.

Figure 18: Yinka Shonibare, *The American Library*, Hardback books, Dutch wax printed cotton textile, gold foiled names and website, 2018, Dimension: Variable, Cleveland Public Library. Source : <http://yinkashonibare.com/>.

Figure 19 : Francisco de Goya, *El sueño de la razon produce monstruos*, 1797-1798, aquarelle et pointe sèche, 30.2 x 20.3 cm, The metropolitan Museum of Art.

Source : <http://classes.bnf.fr/>.

Figure 20 : Yinka Shonibare, *The sleep of reason produces monsters (Asia)*, C-print mounted on aluminum, 185 x 127 cm (image and sheet), not on display.

Source : <http://yinkashonibare.com/>.

Figure 21 : Omar Victor Diop, *Jean Baptiste Belley « Diaspora »*, 2014, tirage photographique (impression jet d'encre pigmentaire sur papier Harman By Hahnemuhle), 60 x 40 cm, courtesy galerie MAGNIN-A, Paris. Source : <https://www.omarvictor.com/>.

Figure 22 : Anne louis Girodet, *Jean Baptiste Belley*, 1797, 159 x 111 cm, huile sur toile, Château de Versailles. Source : <https://fr.wikipedia.org/>.

Figure 23 : Kehinde Wiley, *Alan Tala and Teddy Siemogne*, 2012, huile sur toile, 243,8 x 182,9cm, Galerie Templon. Source : <https://www.vogue.fr/>.

Figure 24 : Kehinde Wiley, *Place Soweto (National Assembly)*, 2008, huile sur toile, 244 x 183 cm, Galerie Templon. Source : <https://www.frieze.com/>.

Figure 25 : Omar Victor Diop, *Kadhi Niang « Le studio des vanités »*, 2011, tirage photographique (impression jet d'encre pigmentaire sur papier Harman By Hahnemuhle), 90 x 60 cm, courtesy galerie MAGNIN-A, Paris. Source : <https://www.omarvictor.com/>.

Figure 26: Kehinde Wiley, *Charles I*, 246,38 x 182,88 cm, huile sur toile, 2018, Saint Louis Museum Art. Source : <https://www.slam.org/>.

Figure 27 : Antoine Van Dyck, *Charles I*, huile sur toile, 1636, 253 × 154 cm, Royal collection, Windsor Castle, Berkshire. Source : <https://www.rivagedeboheme.fr/>.

Figure 28: Kehinde Wiley, *Judith and Holofernes*, 2012, huile sur toile, 304,8 x 228,6 cm, Seattle Art Museum. Source : <https://learn.ncartmuseum.org/>.

Figure 29 Yinka Shonibare CBE, *Julio-Claudian*, A Marble Torso of Emperor, 2018, Fibreglass sculpture, hand-painted with Batik pattern, and steelbase plate or plinth, 143.5 x 81 x 53 cm. Source: <http://yinkashonibare.com/>.

Figure 30: Yinka Shonibare, *Post-colonial global man*, 2018, Fibreglass sculpture, Dutch wax Batik cotton fabric, leather and bespoke hand-coloured globes, 243 x 80 x 80cm. Source: <http://yinkashonibare.com/>.

Figure 31: Kehinde Wiley, *Dogon Couple*. 2008, huile sur toile, 243.8 x 213.4 cm. Source : <http://kehindewiley.com/>.

Figure 32 : Inconnu, *Couple assis*, XVII^e siècle–début XIX^e siècle, métal et bois, 73 cm. Source : <https://www.metmuseum.org/>.

Figure 33: Samuel Fosso, *Martin Luther King Speech*, 2008, Gelatin silver print, 162.8×122 cm. Source : <https://www.artsy.net/artwork>.

Figure 34 : Omar Victor Diop, *Thiaroye-1944 « Liberty »*, tirage photographique (impression jet d'encre pigmentaire sur papier Harman By Hahnemuhle), 60 x 40 cm, courtesy galerie MAGNIN-A, Paris. Source : <https://www.omarviktor.com/>.

Figure 35 : Omar Victor Diop, *Selma-1965 « Liberty »*, tirage photographique (impression jet d'encre pigmentaire sur papier Harman By Hahnemuhle), 60 x 40 cm, courtesy galerie MAGNIN-A, Paris. Source : <https://www.omarviktor.com/>.

Figure 36 : Yinka Shonibare, *Diary of a Victorian Dandy: 17.00 hour*, 1998, Chromogenic photographs, Collections of Peter Norton and Eileen Harris Norton, Santa Monica, California. Source: <http://yinkashonibare.com/>.

Figure 37 : Yinka Shonibare, *Diary of a Victorian Dandy: 11.00 hour*, 1998, Chromogenic photographs, Collections of Peter Norton and Eileen Harris Norton, Santa Monica, California. Source : <http://yinkashonibare.com/>.

Figure 38 : Yinka Shonibare, *Gallantry and Criminal Conversation (Threesome)*, 2002, three life-size fiberglass mannequins, three metal and wood cases, Dutch wax printed cotton, leather, wood and steel installation, dimensions variables, James Cohan Gallery, New York. Source : <http://yinkashonibare.com/>.

Figure 39: Yinka Shonibare, *The Swing (after Fragonnard)*, 2001, Mannequin, cotton costume, 2 slippers, swing seat, 2 ropes, oak twig and artificial foliage, 330 × 350 × 220 cm, Tate, Londres. Source : <http://yinkashonibare.com/>.

Figure 40 : Samuel Fosso, *La femme américaine libérée des années 70 « Tati »*, 1997, tirage photographique. Sources : <http://www.artnet.fr/>.

Figure 41 : Auguste Clésinger, *Femme piquée par un serpent*, 1847, Statut marbre, 56,5×70 cm, Musée d'Orsay. Source : <https://www.musee-orsay.fr/>.

Figure 42 : Kehinde Wiley, *Femme piquée par un serpent*, 2008, huile sur toile, 259.1 × 762 cm, *Courtesy of Sean Kelly, New York*. Source : <https://www.artsy.net/>.

Figure 43 : Kehinde Wiley, *Three Graces*, 2005, huile et émail sur toile ,182.9 x 423.8 cm, Hort Family Collection, Los Angeles, California. Source : <https://www.amazon.com/>.

Figure 44 : Raffaello Sanzio, *Les Trois Grâces*, 1504-1505, huile sur bois (peuplier), 17,8 × 17,6 cm, Musée Condé. Source : <https://domainedechantilly.com/>.

Figure 45: Lyle Ashton Harris, *Sisterhood (Portrait of Sister and Brother)*, cibachrome photo print, 1990-1999, Color Print, 35.6 × 27.9 cm. Source : <https://www.artsy.net>.

Figure 46 : Omar Victor Diop, *Untitled “Hopeful Blues”* , tirage photographique (impression jet d'encre pigmentaire sur papier Harman By Hahnemuhle), 60 x 40 cm, courtesy galerie MAGNIN-A, Paris. Source : <https://www.omarviktor.com/>.

Figure 47: Omar Victor Diop, *Untitled “Hopeful Blues”*, tirage photographique (impression jet d'encre pigmentaire sur papier Harman By Hahnemuhle), 60 x 40 cm, courtesy galerie MAGNIN-A, Paris. Source : <https://www.omarviktor.com/>.

Figure 48 : Omar Victor Diop, *Embouteillage « Le futur du beau »*, tirage photographique (impression jet d'encre pigmentaire sur papier Harman By Hahnemuhle), courtesy galerie MAGNIN-A, Paris. Source : <https://www.omarviktor.com/>.

Figure 49 : Omar Victor Diop, *Mademoiselle Kraft « Le futur du beau »*, tirage photographique (impression jet d'encre pigmentaire sur papier Harman By Hahnemuhle), courtesy galerie MAGNIN-A, Paris. Source : <https://www.omarviktor.com/>.

Figure 50 : Otto Dix, *Portrait de la journaliste Sylvia von Harden, Portrait de femme*, 1926, huile et tempera sur bois, 121 x 89 cm, Centre Pompidou, Paris. Source : <https://www.centrepompidou.fr/>.

Figure 51 : Yinka Shonibare, *Scramble for Africa*, 2003, 14 life-size fiberglass mannequins, 14 chairs, table, Dutch wax printed cotton, The Pinnel Collection, Dallas. Source: <http://yinkashonibare.com/>.

Figure 52: Yinka Shonibare, *The Victorian Philanthropist's Parlour*, 1996-97, Reproduction furniture, fire screen, carpet, props stanchions, Dutch wax printed cotton, Collection of Peter Norton and Eileen Harris Norton, Santa Monica, California. Source: <http://yinkashonibare.com/>.

Figure 53: Yinka Shonibare, *The Victorian Philanthropist's Parlour (detail)*, 1996-97, Reproduction furniture, fire screen, carpet, props stanchions, Dutch wax printed cotton, Collection of Peter Norton and Eileen Harris Norton, Santa Monica, California. Source: <http://yinkashonibare.com/>.

Figure 54 : Omar Victor Diop, « Wax doll, Poupées de Cire », 2013, tirage photographique (impression jet d'encre pigmentaire sur papier Harman By Hahnemuhle), courtesy galerie MAGNIN-A, Paris. Source : <https://www.omarviktor.com/>.

Figure 55 : Kehinde Wiley, *François Bertin*, 2012, huile sur toile, 190,5 x 152,4 cm.
Source : <https://www.vogue.fr/culture>.

Figure 56: Kehinde Wiley, *Three wise Men Greeting Entry into Lagos*, 2008, huile sur toile, 72 x 96 cm. Source : <https://www.kehindewiley.com/>.

A ma maman, Geneviève Razafindrakoto.

REMERCIEMENTS

Tout d'abord, je tiens à remercier ma directrice de mémoire Suzanne Paquet pour avoir accepté de me guider et de m'encadrer tout le long de ces recherches qui auront duré presque trois ans. Un grand merci pour la confiance que vous m'avez accordée et surtout pour votre patience.

Ces recherches n'auraient pas été possible sans le soutien de ma famille et de mes proches. Merci à ma mère, Geneviève Razafindrakoto pour son regard bienveillant, sa patience lors de ces heures de relecture pour mon introduction et mon premier chapitre. J'espère que de là où tu es, tu es fière de moi. Merci à mon père, Harivolanjoelina Razafindrakoto de m'avoir toujours poussée plus loin durant ces trois années, même dans les moments difficiles. Merci à ma petite sœur, Miora Razafindrakoto pour sa bonne humeur et ses encouragements afin que je parvienne au bout de ce mémoire. Merci également à mes tantes Nadia Rabesahala-Horning (Professeure en Science Politique Africaine à l'Université de Middlebury) et Valérie Rabesahala-Tsialonina (Professeure d'anglais au Lycée français d'Antananarivo) pour leur soutien mais aussi pour leur aide apportée durant ces recherches.

Enfin, je remercie mon cercle d'amis de Montréal et de France pour leur soutien et leur amitié indéfectible.

INTRODUCTION

Dans son article « L'art contemporain à l'heure de la mondialisation », Laurent Wolf explique l'intérêt porté à l'art contemporain africain à partir des années 2000 par le fait que celui-ci ne se cantonne plus au marché local. Nous assistons à une ouverture des frontières géographiques créant ainsi de nouveaux contacts entre les différents pays, notamment d'un point de vue culturel. Yinka Shonibare, Kehinde Wiley et Omar Victor Diop ont tous les trois grandi et évolué dans cet environnement.

Né en 1962 à Londres, Yinka Shonibare, artiste anglo nigérian ayant passé une partie de son enfance au Nigeria, retourne en Angleterre afin de poursuivre ses études supérieures. Son travail artistique regroupe différents médiums comme la photographie mais il est aussi plasticien, par ces installations où le tissu wax joue un rôle primordial dans ses créations. C'est ce textile qui lui permet de construire sa réflexion, tournant principalement autour de la question du colonialisme, du post-colonialisme et des conséquences entraînées sur les identités par le phénomène de la globalisation. Le second artiste, Kehinde Wiley est né en 1977 à Los Angeles. Il se détache quelque peu des deux autres artistes car, étant d'origine afro américaine, ce n'est qu'une fois reconnu sur la scène artistique internationale qu'il se rend en Afrique pour la première fois. Peintre de formation, il se spécialise dans le genre du portrait et plus particulièrement de la représentation de la figure noire ou des communautés ethniques encore trop peu représentées dans l'histoire de l'art. Il s'agit donc d'une réflexion artistique fondée sur cette question identitaire mais également sur un re-questionnement de la place des Noirs au sein de la pratique artistique dite « académique ». Enfin, Omar Victor Diop, artiste photographe sénégalais né en 1980 à Dakar a grandi dans un monde en pleine transformation par la mondialisation. C'est en ressentant le besoin de s'exprimer pour la communauté africaine contemporaine que l'artiste délaisse une carrière prometteuse dans le domaine du commerce pour se consacrer entièrement à la photographie. En ayant recours à des médiums qui leur sont propres, ces trois artistes réalisent un travail hybride, associant les deux cultures dont ils ont hérité grâce à la mondialisation, la culture occidentale ayant toujours fait partie de leur construction identitaire. Cette étude s'appuiera principalement sur un corpus d'œuvres sélectionnées selon leur pertinence afin de mieux appréhender cette mise en évidence du

travail de réflexion visible chez ces trois artistes. Ainsi, les analyses des œuvres auront leur importance dans ce mémoire.

Les artistes appartenant au sujet de cette réflexion chercheraient non seulement à mettre fin à la binarité blanc/noir qui a longtemps mis les artistes de couleur noire à l'écart, mais aussi à montrer l'importance de la place des Noirs dans l'histoire en réécrivant, par le biais de leur création artistique, l'histoire et l'histoire de l'art. Nous pouvons alors parler d'une revendication identitaire forte. Kehinde Wiley, Yinka Shonibare et Omar Victor Diop cherchent chacun à leur manière à se détacher des images stéréotypées que l'on se fait de la figure noire, et plus généralement des images que l'on nous renvoie de l'Africain. Nous décelons une conscience commune autour de l'identité noire et de l'identité africaine chez ces trois artistes qui est exprimée au sein de leur création artistique respective, peu importe leur degré d'implication dans cette culture. On peut parler alors d'un sentiment de solidarité africaine.

Au vu de toutes ces observations, il est nécessaire et il semble pertinent d'aborder ces recherches en nous appuyant sur deux notions primordiales concernant la construction identitaire noire et africaine. Ainsi, les notions de post-colonialisme et de panafricanisme seront les deux aspects théoriques guidant ce mémoire.

La littérature portant sur ces deux notions est très vaste et prend une ampleur importante à partir des années 1980. C'est en 1978 que le théoricien Edward Said, avec la publication de son ouvrage *Orientalism*, pose et constate une nouvelle avancée dans la pensée des intellectuels face à l'occidentalo-centrisme jusque-là omniprésent. L'auteur y décrit ces deux entités que sont l'Occident et l'Orient vues et plus ou moins créées par la seule vision occidentale. Il est intéressant d'observer que les auteurs des premiers écrits concernant le post-colonialisme sont des intellectuels originaires des pays dit orientaux. Ainsi, il y avait déjà chez les intellectuels cette volonté d'affirmer leur point de vue face à la domination occidentale. Par la suite, Homi Bhabha dans son écrit *Les lieux de la culture* avance encore un peu plus dans la réflexion. Ce terme post-colonial tient à se détacher de toute notion nationaliste, conservatrice et promeut cette multiculturalité et cette hybridité que l'on retrouve dans le travail d'Omar Victor Diop, Kehinde Wiley et Yinka Shonibare. Nous reviendrons sur la définition de cette notion importante un peu plus loin dans cette introduction. Toutefois, il est indéniable que la colonisation, la décolonisation et la mondialisation sont liées, car elles

induisent une circulation des individus entre les différents territoires, qu'il s'agisse de migrer ou d'émigrer. Des échanges d'idées et de cultures se créent entre les individus par le biais de ces mouvements de circulation permanents. Néanmoins, durant cette première décennie, les intellectuels ne se sont pas penchés sur l'art en particulier, l'objectif étant d'établir un constat de manière globale, incluant davantage les enjeux politiques, sociaux ou encore économiques. Ce n'est qu'en 1989 avec l'exposition les « Magiciens de la terre » présentée au Centre Pompidou qu'un état de la question et un discours sur les arts internationaux commence à se développer, ouvrant alors les portes à l'art contemporain africain. ¹

Les écrits portant sur la mondialisation et l'art contemporain africain sont nombreux et d'une très grande précision. *Critique de la notion d'art contemporain africain : approches historiques, ethno-esthétiques et philosophiques* de Mbaye Diop est un exemple pertinent. Cet ouvrage traite justement de cette évolution à la fois du regard porté sur l'art africain mais aussi de son évolution avec ce phénomène de la mondialisation. Il sera une source d'analyse très importante au sein de ces recherches. Mais, contrairement aux artistes appartenant à l'histoire de l'art occidentale, peu d'ouvrages portent spécifiquement sur les trois artistes contemporains d'origine africaine que sont Omar Victor Diop, Kehinde Wiley et Yinka Shonibare. Notons qu'une grande partie des artistes contemporains africains sont encore étudiés de manière globale dans ce vaste domaine qu'est l'art contemporain africain, malgré les rétrospectives et expositions qui leur sont consacrées depuis leur reconnaissance sur la scène artistique internationale. De plus, s'ils ont été traités sous différents angles en parallèle avec d'autres artistes, jusqu'ici aucun écrit ne constitue une étude rassemblant Diop, Wiley et Shonibare. Il est particulièrement intéressant de constater que chacun présente un travail dit hybride, se manifestant sous différentes formes et surtout par l'intermédiaire de médiums différents. Ainsi, les raisons de cette diversité sont nombreuses mais à la fois toutes reliées. Elles ont un rapport avec l'origine, le parcours, et surtout le rapport à la mondialisation de chacun. Enfin, il y a cette différence d'âge qui entraîne une manière unique à chacun de percevoir ce mélange culturel au sein de leurs œuvres.

¹ MBAYE DIOP, B. (2011). *Critique de la notion d'art contemporain africain : approches historiques, ethno-esthétiques et philosophiques*. Paris : Connaissances et savoirs.

Comme déjà mentionné, les notions de panafricanisme et de post-colonialisme vont être importantes d'un point de vue théorique pour mener ces recherches. C'est pourquoi, je vais me pencher plus en détails sur ces deux notions afin de comprendre en quoi elles permettent une meilleure analyse du sujet traité.

Dans son acceptation la plus simple, le panafricanisme est une idéologie politique de solidarité et d'unité des Africains pour un projet de développement social visant une reconquête systématique des ressources et capacités africaines pour le bien-être des Africains.²

Cette première définition tirée de l'ouvrage *Le panafricanisme de la crise à la renaissance* de Michel Kounou est, à mon sens, une manière de poser les bases de ce que le panafricanisme représente. Ce concept, selon certains historiens et chercheurs comme Amzat Boukari-Yabara³, n'a pas de lieu, ni d'époque de développement vraiment précis. En effet, plusieurs définitions peuvent s'appliquer à ce concept très important dans la culture noire africaine, car tout dépend de la vision que l'on porte au continent africain. Si l'on s'en tient à l'opinion assez conservatrice de l'homme politique guinéen Ahmed Sékou Touré dans son ouvrage *Revolution, culture, panafricanism*, il s'agit d'un mouvement qui ne devrait rassembler que les africains » purs «⁴. Ce qu'il entend par là, c'est que, pour que la solidarité africaine soit entière, il ne faut aucune influence d'autres cultures. Il désigne plus particulièrement la société de domination capitaliste et occidentale, responsable de l'esclavagisme ou encore du colonialisme en Afrique depuis le XVIIème siècle. Imposant leurs modes de pensées et leurs façons de faire, les Européens ont entraîné une « dépersonnalisation »⁵ de la communauté africaine selon Touré. A ses yeux, l'Afrique a toujours été présentée comme un continent n'ayant ni culture, ni civilisation propre et donc incapable de s'instruire de manière générale. Il est vrai que la réalité historique a engendré une certaine dévalorisation de l'histoire, et de la culture africaine de la part des pays européens au profit de la leur. Si la diversité des cultures en Afrique est à prendre en compte, il n'en demeure pas moins qu'à cause, ou peut être grâce

² KOUNOU, M. (2007). *Le panafricanisme de la crise à la renaissance, une stratégie globale de reconstruction effective pour le troisième millénaire*, Cameroun : Clé Yaoundé.p.31.

³ BOUKARI-YABARA, A. (2014). *Africa Unite*, Paris : La découverte.

⁴ TOURE, A-S. (1978). *Revolution, Culture, Panafricanism*, Guinée : English First.

⁵ TOURE, A-S. (Aout 1958). *Discours prononcé pour la proposition de la France d'intégration à la nouvelle Communauté française*.

(En ligne) : <https://perspective.usherbrooke.ca/bilan/servlet/BMDictionnaire?iddictionnaire=1717>

à cela, un sentiment de solidarité et d'appartenance au continent africain de manière générale se fit avec le temps. On ressent le besoin petit à petit de refaire valoir ce continent » tombé entre les mains » des pays occidentaux. C'est une manière de se faire plus fort et de se refaire une identité propre, comme un retour aux sources. C'est pourquoi, il est légitime de nous poser cette question : qu'est-ce qu'être Africain de nos jours ?

Touré explique: « *The aim of African culture and African Peoples should be nothing else but the struggle for liberation unification and rehabilitation of the Continent* »⁶. C'est un discours qui peut nous paraître assez catégorique et conservateur, mais néanmoins justifiable dans cette quête de redonner à l'Afrique une identité à part entière. Dans sa volonté d'un retour à une Afrique « authentique », Touré va même jusqu'à porter un discours presque violent dans ses mots. Pour lui, les Africains devraient chercher à détruire de manière résolue et définitive tout ce qui se rapporte à la culture européenne afin que l'Afrique se libère de l'emprise de celle-ci. Nous comprenons donc que toutes autres influences extérieures à la culture africaine pour Touré, ne peuvent permettre à l'Afrique de rayonner car elle se retrouverait dénaturée ou ne transmettrait plus un art traditionnel « pur ».

Cette idée, en ce qui me concerne est trop arrêtée car les artistes au cœur de mes recherches portent en eux et dans leur œuvres cette solidarité africaine tout en montrant leur lien avec les pays occidentaux. Les travaux d'Omar Victor Diop, Kehinde Wiley et Yinka Shonibare sont des contre-exemples de la définition que se fait Touré du panafricanisme. Ce mélange d'un art occidental avec la culture africaine permettant la mise en valeur de la figure noire et de l'Afrique est tout aussi légitime à mon sens.

Ce que Touré ne prend pas en compte dans sa réflexion, ce sont les Africains ayant quitté le pays au cours de l'histoire. Ces communautés d'origine africaine, ressentent également le besoin et l'envie de se réunir sous ce que l'on peut qualifier d'unité africaine. Comme le dit l'historien Boukari-Yabara dans son ouvrage *Africa Unite*, il est presque impossible de séparer l'Afrique de ses diasporas car elles sont interdépendantes. Sans la considération de ces diasporas, nous prendrions le risque de briser l'élan et l'essence même du panafricanisme, car l'Afrique perdrait de vue l'importance de sa contribution à l'histoire passée et actuelle du monde.⁷ Pour moi, et surtout dans le cadre de mes recherches, cette remarque prend son sens,

⁶ TOURE, A-S. (1978). *Revolution, Culture, Panafricanism*, Guinée: English First.p.18.

⁷ BOUKARI-YABARA, A. (2014). *Africa Unite*, Paris : La découverte, p.5.

car l'hybridation culturelle que l'on retrouve dans les œuvres de Kehinde Wiley, Omar Victor Diop et Yinka Shonibare, rappelle l'importance de la dépendance de l'Afrique par rapport aux diasporas africaines et inversement. C'est un lien qui ne peut être ignoré. Afin d'appuyer ces propos sur l'importance de la place des diasporas africaines dans l'idéologie panafricaine, Boukari-Yabara ajoute :

La décolonisation de l'Afrique et le retour effectif du panafricanisme sur le continent africain ébranlent cependant la diaspora, qui se bat à la même période pour réclamer ses droits. Les noirs des Amériques ont longtemps considéré qu'ils formaient l'avant-garde de la libération du continent, et que l'Afrique avait besoin d'eux. Avec l'émergence de nouveaux Etats indépendants, ils voient l'Afrique comme la base arrière de leur lutte pour l'égalité dans les Amériques et au-delà.⁸

Il est important de noter que si la naissance de cette idéologie reste encore floue, son développement et ses précurseurs se trouvent plus du côté de cette diaspora et plus particulièrement la diaspora noire états-unienne. W.E.B. Du Bois est l'un des « père du panafricanisme » comme le désigne P. Decraene dans son ouvrage *Le Panafricanisme*. Militant, sociologue, historien noir américain, cette figure de l'idéologie panafricaine pousse les noirs américains à renouer avec leurs origines africaines. Des trois artistes, Kehinde Wiley est le meilleur exemple pour peut-être démontrer que la diaspora est nécessaire et doit être comptabilisée dans cette recherche d'une unité africaine. Il est aussi la parfaite illustration du résultat du travail de conscience des Noirs américains face à leurs origines. Nous retrouvons ce sentiment et ce désir chez les deux autres artistes. A cet égard, nous pouvons citer deux séries de l'artiste Omar Victor Diop qui seront au sein de ces recherches, à savoir : « Diaspora » et « Studios des Vanités ». Pour Yinka Shonibare nous pouvons évoquer sa série photographique « Diary of a Victorian Dandy » ou encore sa vidéo *Odile et Odette*. A travers ces exemples, qui feront partie de mon corpus, nous comprenons vers quelle branche du panafricanisme je souhaite me diriger.

Nous pouvons dire que l'idéologie panafricaine relève plus du ressenti de chacun à se sentir africain en fonction de ses origines. Il va de soi que l'évolution de l'idéologie panafricaine a sans aucun doute été accélérée par la chute des barrières entre les différents pays et

⁸ BOUKARI-YABARA, A. (2014). *Africa Unite*, Paris : La découverte, p.11.

continents. Les études post-coloniales tentent de montrer qu'il y a un désir, derrière cette idéologie, de rejeter un certain conservatisme et nationalisme au profit d'une multiculturalité et d'une hybridité.⁹ Il est à mon sens pertinent au sein de mes recherches de lier la notion de panafricanisme et celle du post-colonialisme afin d'établir une étude plus approfondie de la question identitaire. Celle-ci se retrouve bien évidemment dans les œuvres des trois artistes que j'étudie car l'art est, pour eux, un moyen d'affirmer leur identité. Malgré son discours assez conservateur, cette idée se retrouve chez Ahmed Sékou Touré: « *Art which is the expression of a culture as well as an expressed culture is a dynamic means through its identity in diversity of unification unity and union.* »¹⁰ L'idéologie panafricaine, comme le souligne Michel Kounou, est un moyen pour les Africains d'affirmer leur identité propre face aux pays occidentaux et de se détacher de l'image stéréotypée qu'on se fait de l'Afrique.¹¹ La définition du panafricanisme que je tiens à mettre en valeur vient aussi d'une solidarité africaine ouverte sur le monde et incluant les Afro-américains comme Kehinde Wiley. Elle comprend également, des personnes de couleurs qui ont grandi dans une Afrique de la mondialisation, c'est-à-dire avec diverses influences autres que la culture africaine. C'est pourquoi, comme je l'évoquais dans ma définition du panafricanisme, les études post-coloniales ont leur importance. Dans cette solidarité face à un sentiment de valorisation de l'Afrique noire, Diop, Wiley et Shonibare tentent de donner, à travers leurs œuvres, une nouvelle image du continent que l'on peut qualifier d'actuelle (Omar Victor Diop), par la construction d'une nouvelle image de la figure noire (Kehinde Wiley), ou encore par une critique de la domination des pays occidentaux face aux pays africains (Yinka Shonibare) mêlant ainsi une double culture qui nous montre bien l'importance pour ces artistes de ne pas renier ce mélange culturel qui forge leur identité.

Au regard de toutes ces constatations et de l'affirmation de mon point de vue, je souhaiterais montrer, au sein de mes recherches, que le panafricanisme est un point de ralliement pour ces trois artistes, qui sont le parfait exemple d'une double culture. De plus, toute cette première partie d'introduction permet de comprendre et de montrer les connexions qui peuvent s'opérer entre panafricanisme et post-colonialisme.

⁹ BHABHA, H. (2007). *Les lieux de la culture : une théorie post-coloniale*, Paris : Payot.

¹⁰ TOURE, A- S. (1978). *Revolution, Culture, Panafricanism*, Guinée : English First, p.78.

¹¹ KOUNOU, M. (2007). *Le panafricanisme de la crise à la renaissance, une stratégie globale de reconstruction effective pour le troisième millénaire*, Cameroun : Clé Yaoundé.

Post-colonial studies as a field can be described in several ways. In an historical sense, postcolonial studies describe the movements for national liberation that ended Europe's political domination of the globe with 1947 an epochal date...¹²

Comme nous l'indique cette citation, la notion de post-colonialisme ne se résume pas à une seule définition. Nous pouvons tout de même affirmer que, de manière générale, ce terme se rattache à la fin de l'ère coloniale dominée par les Européens et à l'entrée sur la scène internationale de nouveaux acteurs politiques, mais aussi culturels. Ce phénomène historique est en partie dû à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Cette ouverture sur le monde a permis la fin d'un ethnocentrisme axé sur les pays occidentaux.

Pour mieux comprendre la complexité de cette mouvance post-coloniale, il faut revenir à la pensée de son précurseur Edward Saïd déjà brièvement abordé. Son ouvrage *Orientalism* publié en 1978 pose les bases de cette notion. Saïd soutient dans son ouvrage que si l'Occident a construit une image de l'Orient, c'est-à-dire de l'Autre, qui n'est pas l'Europe, il y a une partie de ces descriptions qui s'avèrent véridiques. La création de cet imaginaire s'appuie sur des faits matériels et concrets qui découlent de témoignages et d'expériences. Il est aussi, pour les Occidentaux, une sorte d'antithèse face à l'Orient comme si les deux entités géographiques étaient le reflet l'une de l'autre. C'est, en somme, une manière pour les Occidentaux de se démarquer face à l'Orient en affirmant leur supériorité et leur domination, tout en créant leur identité à travers l'image construite de l'Orient. Cette domination sous-entend aussi, de par leur analyse, une incompatibilité de ces deux cultures. Comme le dit Saïd dans son ouvrage, les hommes politiques Balfour et Cromer ont tenté de montrer que tous contacts humains entre ces deux cultures avaient été évité, que ce soit d'un point de vue culturel, traditionnel ou sociétal. Tout cela a fini par entraîner en retour un rejet de l'Occident par l'Orient, essayant de créer l'effet opposé. Saïd constate un autre point important, le refus dans un premier temps pour les Occidentaux de voir l'Orient et l'Oriental se transformer ou se développer. A mon sens, cela explique la raison pour laquelle l'image de l'Afrique, dans notre cas, est encore très stéréotypée et sa culture reste davantage archaïque aux yeux des Occidentaux, la plupart du temps. Il pourrait être pertinent de remarquer que cette idée est

¹² SCHWARZ, H et RAY, S. (2000). *A companion to post-colonial studies*. Malden, Massachusetts: Blackwell publishers.p.1

sans doute renforcée par ces penseurs africains qui tiennent à revenir à une culture africaine « pure ». En effet, en entretenant cela il y a à mon avis un obstacle pour les Européens de voir l'évolution de l'Afrique. Par la suite, l'auteur en viendra à dire qu'il y a quand même un changement certes lent mais concret de la pensée occidentale vis-à-vis de l'Orient. Il y aurait donc une sorte d'appropriation de la culture de l'Autre et c'est à ce moment-là que le post colonialisme prend tout son sens. Cependant, cela peut s'avérer compliqué d'un point de vue identitaire pour des individus comme Omar Victor Diop, Yinka Shonibare et Kehinde Wiley. L'auteur Achille Mbembe se rapproche de la réflexion de Said, avec un fil de pensée un peu plus actuel. Dans son ouvrage *De la postcolonie* publié en 2005, il évoque cette problématique identitaire que la mondialisation et l'ouverture des frontières entraînent. Le théoricien va même jusqu'à employer le terme de « déchirure absolue »¹³. Mbembe explique dans son ouvrage que cette déchirure entraîne pour les individus dans ce cas, une acceptation assez tragique d'une dualité renforcée par un dédoublement intérieur. Dans des cas extrêmes elle conduirait même à ce que l'auteur désigne comme une crispation identitaire due à une trop grande insistance sur le « moi » africain. Cette évocation du dédoublement intérieur par Mbembe renvoie indéniablement à la notion de « *double consciousness* » développée par le théoricien W.E.B. Du Bois dans *The souls of Black Folk* publié en 1903. Ce dernier autre précurseur de la notion du post-colonialisme entretient ce discours :

*He wishes to make it possible for a man to be both a negro and an American without being cursed and spit upon by his fellows without having the doors opportunity closed roughly in his face.*¹⁴

C'est une manière pour Du Bois, mais aussi pour les artistes se rattachant à cette idée, de montrer que la notion d'identité ne se résume pas qu'à une seule chose et qu'il ne s'agit pas pour les individus dans ce cas d'être soit l'un soit l'autre selon les circonstances. D'un certain côté, cela vient contrer la définition occidentale de l'identité mais aussi celle de certains africains militants qui chercheraient à couper tout lien avec les pays occidentaux afin de revenir aux sources.

¹³ MBEMBE, A. (2005). *De la post-colonie : essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*. Paris : Karthala.p.31.

¹⁴ DU BOIS, W.E.B. (1903). *The souls of Black Folk*. Chicago: A. C. McClurg & Co.

Il est important à mon sens d'évoquer cette idée de la « *double consciousness* » car elle désigne ce problème vécu par les sociétés minoritaires face à une société oppressive. Ces individus développent plusieurs identités sociales rendant difficile le développement d'une conscience de soi. Le processus qui se déroule chez ces personnes passe par le regard de l'autre. En effet, la notion de « *double consciousness* » met l'accent sur cette idée que la perception de soi pour ces individus se fait par ce qu'ils imaginent être l'image qu'ils renvoient. C'est donc un combat intérieur qui semble transparaître dans le travail de nos trois artistes.

S'ajoutent à ce combat intérieur identitaire d'autres débats, notamment sur la question de l'authenticité. La plupart des premiers écrits concernant le post-colonialisme sont assez catégoriques. Après la décolonisation, certains cherchent comme je l'ai dit à se défaire de l'emprise des pays européens. Le mélange culturel à leurs yeux est inconcevable non pas par incompatibilité mais parce que toute influence extérieure est pour eux une sorte de contamination et un rappel que les Occidentaux ont imposé leur influence universaliste. Tout ce qui se rapporte à une forme d'hybridation quelconque est considéré comme inauthentique. Cependant, ce que les penseurs conservateurs voient comme une contamination apparaît en réalité comme un processus d'évolution et de transformation. Cette idée nous permet aussi de voir le rapport à établir entre panafricanisme et post-colonialisme.

Ainsi, nous développerons notre réflexion autour d'une étude en deux parties. Dans un premier temps, il sera question de voir et comprendre comment ces trois artistes dans leurs œuvres, se réunissent sous cette quête de mise en valeur d'une image de l'Afrique noire. Comme nous l'avons vu brièvement, l'identité occupe une place importante chez ces artistes qui accordent une grande attention au portrait. C'est aussi un travail artistique qui met en avant cette fameuse culture hybride montrant alors leur volonté de s'exprimer pour l'Afrique et en particulier sur son rapport à l'histoire. Dans un second temps, nous verrons néanmoins que leur discours artistique et leur vision de l'Afrique divergent sur divers points. Il sera donc pertinent de pousser mes recherches sur la problématique suivante : de quelle manière ces artistes mettent-ils en évidence, dans leur travail, cette double culture dont ils ont hérité ?

Ces trois artistes n'ayant jamais été étudiés ensemble et cette étude étant une nouvelle approche dans le domaine de la recherche, il sera essentiel de pousser la réflexion sur la notion d'identité et d'authenticité chez ces artistes. Nous tenterons de déterminer, notamment à travers l'analyse d'un corpus d'œuvres, comment se manifeste la complexité que mettent en

évidence ces deux termes. Aussi, comme nous l'avons évoqué, ce mélange de différentes cultures entraîne des questions sur leur vision de la mondialisation, ou encore dans divers domaines tels que la politique et l'histoire, qu'il sera pertinent de comparer.

CHAPITRE 1 :

KEHINDE WILEY, YINKA SHONIBARE ET OMAR VICTOR DIOP REUNIS DANS CETTE QUETE D'UNE MISE EN VALEUR DE L'AFRIQUE NOIRE...

Ce premier chapitre aura principalement pour but de mettre en lumière les éléments et les réflexions communs à nos trois artistes que sont Omar Victor Diop, Yinka Shonibare et Kehinde Wiley. Dans un premier temps, nous traiterons de l'importance du portrait dans l'œuvre de chacun face au regard de la question identitaire. Nous tenterons alors de comprendre ce que cette notion représente pour ces artistes ayant grandi dans une époque où les contacts entre les différents pays et continents ne cessent de s'accroître. C'est pourquoi, dans un second temps, nous nous pencherons plus en détail sur leur travail visuel. Nous définirons alors cette notion d'hybridité qui est omniprésente dans leurs œuvres respectives et qui témoigne de cette double culture dont ils ont hérité. Nous verrons que celle-ci se manifeste par un style occidental tout en insérant des références symboliques à la culture africaine et à sa diaspora. Enfin, nous nous intéresserons à l'intérêt que ces artistes ont pour le travail de mémoire et le rapport que chacun entretient avec l'histoire. Nous verrons que le travail de conscience et de reconnaissance vis-à-vis de l'Afrique est un point important dans leurs réflexions artistiques.

1.1. UNE IMPORTANCE PRIMORDIALE DU PORTRAIT FACE A LA QUESTION IDENTITAIRE

Avant de nous pencher sur le cas du portrait en Afrique, nous allons nous attarder sur la définition du portrait de manière globale. Dans son ouvrage *Vocabulaire d'esthétique* Etienne Souriau définit le portrait comme « la représentation d'une personne »¹⁵. Il ne s'agit pas seulement de la représentation de l'être humain en général que cherche à transmettre le portraitiste au public, mais plutôt la représentation d'une personne en tant qu'elle-même et ce, même si le portrait de l'individu véhicule une idée, un message. Lorsque l'on parle de portrait, cela concerne autant une personne seule qu'un individu au sein d'un portrait de groupe. En arts plastiques, il est perçu comme une interprétation et une transcription d'un individu de façon visuelle. En somme, le portrait peut correspondre au choix établi par l'artiste, le modèle lui-même, ou par une tierce personne pour retranscrire l'apparence extérieure d'une personne. Mais en faisant des choix, le portrait peut également se rattacher à la volonté de transmettre la personnalité intérieure du modèle par différents éléments comme la pose, le regard, ou encore l'expression du visage. C'est donc un parti pris qui n'est pas nécessairement une représentation véridique du personnage représenté. Nous le verrons, ces deux caractéristiques sont bien mises en évidence au sein du travail de Diop, Wiley et Shonibare. Pour mieux comprendre l'importance du portrait au sein de la communauté africaine, il est nécessaire de revenir sur la signification de celui-ci dans la culture africaine. Nous verrons ainsi que le portrait dans cette culture a une fonction particulière.

Plusieurs raisons sont à l'origine de l'intérêt particulier porté par les photographes africains au portrait. Toutes ont un rapport avec le caractère traditionnel de l'art africain, qu'il s'agisse du rapport aux œuvres ancestrales ou tout simplement du rapport au passé. Selon le photographe Vincent Godeau¹⁶, le portrait photographique remplirait une fonction symbolique assez importante. En effet, il y aurait un lien à établir entre la photographie africaine et les statues traditionnelles du continent. L'auteur nous amène à comprendre que, pour cette communauté, la photographie, et plus précisément les portraits, répondent aux mêmes fonctions que les statues. Les sculptures, ont une signification et une fonction particulière au sein de

¹⁵ Définition du portrait dans SOURIAU, E. (1990). *Vocabulaire d'esthétique*. Paris : P.U.F. p.1161-1162. La réflexion établie autour du portrait provient du site de la BNF. (En ligne), <http://classes.bnf.fr/portrait/artportr/index.htm>.

¹⁶GODEAU, V. (2015). *La Photographie africaine contemporaine*, Paris : L'Harmattan.

la culture traditionnelle africaine. Si l'on peut parler de fonction c'est parce que selon Michel Leiris dans son article « La sculpture africaine » publié dans le *Journal des anthropologues*, ces sculptures sont « en vérité, des sculptures dont on use plutôt que des sculptures qu'on regarde »¹⁷. Ainsi, la sculpture traditionnelle africaine peut revêtir diverses fonctions, dont magico-religieuses, mais aussi sociales. Elles sont donc créées pour des cérémonies sociales et religieuses qui mobilisent toute la population.¹⁸ Ici, celles qui nous intéressent sont les sculptures servant d'intermédiaire entre la vie et la mort comme les statuettes Fang. Car selon Marie Bouttiaux, si la photographie a rapidement été utilisée, c'est parce que celle-ci incluait le culte des morts ainsi que les rites liés aux funérailles. Elle permettait aux individus de reproduire trait pour trait le visage de la personne décédée¹⁹. Dans l'article « La sculpture africaine », Michel Leiris affirme que les statues traditionnelles qui sont utilisées durant les rites liés aux croyances animistes, comme les statues funéraires par exemple, n'ont pas un rôle illustratif mais un rôle technique.²⁰ Avec l'arrivée de la photographie en Afrique il y eut cette possibilité d'allier ces deux rôles en même temps.

Les portraits de l'artiste Seydou Keita, photographe malien dans les années 1950 sont un exemple de ce lien entre photographie et sculpture, car ils combinent des caractéristiques à la fois symboliques et ritualistes, ce qui rend ses modèles intemporels voire presque éternels. Le photographe malien ouvre son studio en 1948 à Bamako. Artiste autodidacte, il décide de se spécialiser dans l'art du portrait. Sa clientèle regroupe essentiellement la jeune génération africaine de cette époque. Elle correspond à cette première vague d'individus noirs africains prenant part à cette ère post-coloniale. Il est intéressant de noter que déjà à cette période, la notion de double culture peut être évoquée. En effet, lorsque les hommes se présentent au studio nous pouvons constater un style vestimentaire à l'européenne alors que les femmes se présentent avec des robes faisant davantage référence à la mode africaine. De plus, Keita conservait dans son studio des accessoires, tels que des vêtements européens, des montres et des scooters... Ce détail nous permet de montrer le lien à faire entre Keita et nos trois artistes, en particulier Omar Victor Diop. En 1994 Keita est exposé pour la première fois à la

¹⁷LEIRIS, M. (1998). « La sculpture africaine », *Journal des anthropologues*, n° 75.
(En ligne), <http://journals.openedition.org/jda/2633>.

¹⁸MBAYE DIOP, B. (2018). *Critique de la notion d'art contemporain africain*. Paris : Hermann.

¹⁹ Anne Marie Bouttiaux est chercheuse et chef de section d'ethnographie au Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren. Tiré de : GODEAU, V. (2015). *La Photographie africaine contemporaine*, Paris : L'Harmattan.

²⁰LEIRIS, M. (1998). « La sculpture africaine », *Journal des anthropologues*, n°75.
(En ligne), <http://journals.openedition.org/jda/2633>.

Fondation Cartier à Paris. Cette exposition annonce la reconnaissance de l'artiste sur la scène internationale et lui permet d'être considéré comme le père de la photographie africaine. Cette date nous permet de montrer ce long processus de reconnaissance de l'art contemporain africain sur le marché international. L'approche de Keita s'inscrit dans le mode de pensée de Carl Einstein dans son ouvrage *Negerplastik* publié en 1902 sur la modification de la vision occidentale sur l'art africain²¹. En effet, nous passons d'un regard anthropologique à un regard morphologique. Autrement dit, nous évoluons de l'étude des croyances et de la structure sociale de la population africaine, à travers son art, à une étude de la forme et de la signification de l'objet d'art africain en lui-même.

Il y a aussi cette volonté de construire un « contre imaginaire » comme l'appelle Vincent Godeau²². Cette idée va à l'encontre de l'image que les Occidentaux ont dressée de l'Afrique. La colonisation s'est chargée de créer l'image d'une Afrique fabriquée par le seul point de vue de l'Occident, voyant la communauté de ce continent comme inférieure et complètement décalée face aux Blancs européens. Si, dans son ouvrage *Orientalism*, Said admet qu'il y a une part de vérité dans cet imaginaire, il n'en demeure pas moins qu'il y voit aussi le moyen pour les Européens de faire de l'Afrique leur miroir et de projeter sur celle-ci tout ce qu'eux ne supportent pas de voir au sein de leur propre société.²³ C'est contre cela que certains photographes africains vont se mettre à produire des portraits, faisant passer la figure de l'Africain du statut de « curiosité » à celui de « sujet »²⁴. Ce travail amorcé dans les années 1960 par des artistes comme Malick Sidibé, Seidou Keita ou Samuel Fosso perdure bien après cette période car Diop, Wiley et Shonibare œuvrent encore sur cette thématique du portrait. Si le médium photographique a été le premier moyen pour les artistes africains de se poser en tant que sujets, les autres médiums font peu à peu leur place face à cette affirmation identitaire. Aussi, le choix du portrait a son importance dans l'art contemporain africain parce qu'il est un moyen pour les artistes de répondre à cette problématique identitaire, tiraillée entre la culture occidentale et leur culture d'origine. Nous pouvons ajouter que pour certains artistes comme Kehinde Wiley, ce n'est plus seulement un désir d'affirmer la place de la

²¹ PELTIER, P. (Automne 1999). « Carl Einstein. La Sculpture nègre », *Critique d'art*. (En ligne), <http://journals.openedition.org/critiquedart/2421>.

²² GODEAU, V (2015). *La photographie africaine contemporaine*. Paris : L'harmattan.

²³ SAID, E-W. (2003). *L'Orientalisme : l'Orient crée par l'Occident*. Paris: Edition du Seuil.

²⁴ GODEAU, V. (2015). *La photographie africaine contemporaine*. Paris : L'harmattan.

figure africaine mais de travailler également sur une image de la figure noire de la diaspora. Contrairement à la pensée d'Ahmed Sékou Touré, les artistes ne cherchent pas à rester en lien avec le passé et à retourner vers une culture traditionnelle mais plutôt à trouver une nouvelle image de l'authenticité africaine. Nous notons une intention de détruire les stéréotypes que l'on attribue à cette culture, en dressant une image du présent. Il y a donc cette réflexion très importante qui est : qu'est-ce qu'être Africain dans cette société contemporaine mondiale ?

On observe deux attitudes complètement différentes chez les artistes africains pour répondre à ce questionnement identitaire. D'un côté, nous avons un regard et une vision basés sur l'ironie et une critique de la vision européenne sur la communauté afro-descendante, comme nous le verrons dans le travail artistique de Yinka Shonibare. Mais pour mieux appréhender cette démarche nous allons nous pencher sur les photographies de Samuel Fosso. Artiste d'origine camerounaise né en 1962, Samuel Fosso grandit au Nigéria puis en République Centre-africaine et découvre la photographie à l'adolescence. Ce qui fait la particularité de son travail artistique, c'est qu'il est à la fois sujet et photographe : « Je porte ce qui me convient. En Afrique, les gens copient souvent les autres. Moi, je n'imité personne. Je cherche mon propre goût. »²⁵ Ces autoportraits revêtent deux fonctions pour l'artiste, oscillant entre photo-documentaire et photo-artistique. Fosso porte un certain engagement politique, car c'est un moyen pour lui de se détacher de l'image assez archaïque que les Occidentaux se font de l'Afrique. Il y a par ailleurs volonté de se réapproprier « les codes de l'art occidental »²⁶ pour son propre usage. Samuel Fosso s'amuse ainsi, dans certaines de ses œuvres, à déconstruire cette image de la figure noire et en particulier celle de l'Africain.

De l'autre côté, il est question pour Samuel Fosso mais également pour Diop, Wiley et Shonibare d'une volonté de représenter une image de la figure noire actuelle et moderne, inscrite dans l'ère de la globalisation. Qu'il s'agisse de l'un ou de l'autre, ce qui leur reste en commun, c'est justement ce désir de se construire une identité propre et de se faire les porte-paroles de la communauté afro-descendante à travers leur art. Nous l'avons bien compris, si le terme afro-descendant est employé dans ce mémoire, c'est parce que ces interrogations ne concernent pas uniquement les communautés noires sur le continent africain mais aussi toute la communauté appartenant à la diaspora, comme Yinka Shonibare ou Kehinde Wiley. Ainsi,

²⁵ OLLIER, B. (Août 2010), « Samuel Fosso. Le Narcisse noir. ».

(En ligne), https://next.liberation.fr/culture/2010/08/03/samuel-fosso-le-narcisse-noir_669955.

²⁶ GODEAU, V. (2015). *La Photographie africaine contemporaine*, Paris : L'Harmattan.

à l'heure de la mondialisation et de la globalisation, peut-on parler d'UNE identité africaine ou d'UNE identité afro-descendante ? Lors d'une conférence donnée en 2012 à Dakar, Omar Victor Diop dira ceci :

L'authenticité n'est pas seulement un aspect de notre personnalité, mais je la vois comme une liberté. Ce n'est pas seulement le fait d'être le même en toute situation, c'est la liberté de se donner autant de facettes que la vie a taillée en nous. Personne ne peut décider comment vous allez être africain comment vous allez être parisien ou chinois.²⁷

Si j'évoque à nouveau la figure de Seydou Keita, c'est pour faire remarquer qu'il y a une détermination que nous décelons chez ses modèles pour affirmer leur individualité à chacun. Lorsqu'ils se présentent au studio, ils savent précisément ce qu'ils veulent porter, du costume aux accessoires ; ils sont fiers de poser avec ces différents éléments. Dans son ouvrage *Critique de la notion d'art africain*, l'universitaire Mbaye Diop parle justement de cette importance accordée à l'apparence. Elle est pour la communauté africaine un moyen d'expression qui donne l'opportunité aux individus de s'identifier à une classe sociale particulière²⁸. Mais il faut aussi faire un lien entre l'expansion de la société de consommation, basée sur les modèles américain et européen, et la mise en scène des portraits photographiques en Afrique. En effet, ces mises en scène ne sont que le miroir de ce qui entoure les jeunes populations africaines, à savoir un environnement presque entièrement occidentalisé dans lequel elles ont grandi et se sont construites. Il y a cette idée de jouer un rôle, de se donner un style à l'occidentale tout en gardant un lien avec ses origines. La série « Studio des vanités » d'Omar Victor Diop est une version contemporaine de cette mode des portraits photographiques de studio. L'artiste se considère justement comme l'héritier de photographes comme Sidibé. Tout comme Seydou Keita, Malick Sidibé est d'origine malienne, né à Soloba en 1935. Il est formé en dessin à l'Ecole des Artisans Soudanais de Bamako. En 1962, il ouvre son studio à Bamako. C'est cette caractéristique particulière de la photographie de portrait en studio qui rapproche en partie le travail de Diop à celui de Sidibé.

Débutée en 2012, la série « Studio des vanités » de Diop se focalise sur la jeune population africaine moderne. Journalistes, Dj, artistes ou encore entrepreneurs sont invités à prendre la

²⁷ Extrait de la conférence d'Omar Victor Diop sur l'authenticité donné en collaboration avec l'organisme Ted Talk en 2012.

²⁸ MBAYE DIOP, B. (2018), *Critique de la notion d'art contemporain africain*, Paris : Hermann.

pose devant l'objectif du photographe. Toujours dans un souci esthétique, scénographique et stylistique, Omar Victor Diop élabore des compositions, des accords de tissus et des décorations en collaboration avec chaque modèle. L'idée étant de transmettre une représentation de la personnalité de chaque modèle, s'inscrivant dans la société contemporaine.

Nous pouvons faire un constat assez intéressant, qui naît de cette volonté de mettre en évidence pour une grande majorité des modèles une identité multiculturelle. Ce désir de mise en valeur de cette multiculturalité est bien évidemment également présent dans la réflexion de Diop, Wiley et Shonibare. Il y a d'abord chez ces artistes un choix de mettre en avant leurs origines africaines en se réunissant sous la bannière « Afrique » qui les rattache à la notion de panafricanisme. Ce rattachement se traduit par le choix des modèles venant de différents pays d'Afrique mais aussi de la diaspora africaine ou encore du choix de certains éléments de décor se rapportant à la culture africaine, comme le choix des tissus. Ensuite, nous retrouvons un autre élément commun à mettre en valeur dans leurs œuvres ; leur part d'identité occidentale construite par la mondialisation comme les diverses références liées à la culture occidentale dans leurs créations artistiques. Trois photographies (**Fig. 2, 3 et 4**) donnent un aperçu qui illustre bien la citation d'Omar Victor Diop au sujet de l'authenticité. Elles permettent, rien qu'en les regardant, d'amorcer un début de réponse à la question : n'y a-t-il qu'une seule identité africaine ou afro-descendante ? Chaque modèle à sa façon de se représenter, tel qu'il se perçoit dans la société actuelle. Mais il n'est plus question de se déguiser comme dans les œuvres de la série « Tati » de Samuel Fosso datant de 1996.



Figure 1 : Samuel Fosso, *Le Chef (qui a vendu l'Afrique aux colons) « Tati »*, 1997, tirage photographique.

C'est au 42 Bd. Rochechouart dans le 18^{ème} arrondissement, que le projet artistique « Tati » va se dérouler durant cinq jours, avec la participation de Malick Sidibé et Seydou Keita. Chaque photographe travaille avec sa touche personnelle. Si le mot d'ordre pour les modèles de Malick Sidibé est le « bonheur », Seydou Keita, lui, donne une importance à « (...) la pose et l'angle de prise de vue qui avantagent au mieux sa physionomie et l'image sociale qu'il entend y projeter »²⁹. Enfin, Samuel Fosso travaille à la mise en scène de ses autoportraits. Une pointe d'ironie est perceptible, sur le regard porté par les Occidentaux sur l'art africain, comme par exemple, dans sa photo intitulée *Le Chef (qui a vendu l'Afrique aux colons)* (**Fig. 1**). Le titre même est un moyen pour l'artiste de rappeler la période de colonialisme ayant causé cette vision erronée de l'Afrique. Par la présence d'accessoires, il souligne le caractère « primitif » du chef de tribu qu'il incarne : bijoux, bracelet au pied, peau en léopard et la chaise faisant office de trône. Nous voyons également ces tournesols (d'origine occidentale) faisant offices de bâton rappelant ainsi ceux qui sont symboles de pouvoir dans certaines populations africaines. Samuel Fosso insère un décalage culturel au sein de ses compositions, lui permettant de s'afficher comme un individu mais aussi comme un artiste unique en son

²⁹ Entretien avec Yves Aupetitallot réalisé lors de l'exposition Seydou Keita au Grand Palais présentée en 2016 (En ligne), https://www.grandpalais.fr/pdf/dossier_pedagogique/EE_keita.pdf. p.3.

genre. Le photographe tient à se libérer de ces stéréotypes qui persistent encore. Le « chef de tribu » est ici représenté comme émasculé, détruisant encore plus cette vision de l'homme « primitif ». Il est alors question de la notion de masculinité face à celle de la féminité. Nous remarquons donc une double destruction de stéréotypes préétablis, celle de la figure traditionnelle de l'Africain mais aussi celle de la figure de l'homme.

Nous sentons une évolution dans le travail identitaire, car si les modèles de Keita prenaient la pose » à l'Occidentale », et que Samuel Fosso se déguisait pour jouer un rôle, les modèles de Diop ne cherchent plus à imiter, ils sont eux-mêmes. Ici, nous avons trois différentes représentations (**Fig. 2, 3 et 4.**) de ce que peut être l'identité africaine, corroborant l'idée qu'il n'y en a pas qu'une seule. Le premier modèle, Joel Andrianomerisoa, est un artiste d'origine malgache. Sur cette photographie, aucune référence à ses origines ni au continent africain mais cela n'empêche pas cet artiste d'être reconnu mondialement en tant qu'artiste contemporain africain et de rester en lien avec la culture malgache au sein de ses œuvres. La seconde figure, Oumy Ndour, personnalité publique sénégalaise, a fait le choix d'une scénographie plus africaine, traditionnellement parlant. La jeune femme porte une djellaba, habit traditionnel, et se fait photographier entièrement couverte. Enfin, le dernier modèle, Mariama Touré, est une combinaison de la culture africaine avec le turban et le décor en fond et de la culture occidentale avec la robe portefeuille. Aucun de ces trois individus ne peut être désigné comme inauthentique, ils sont simplement les visages d'un seul et même continent.



Figure 2 : Omar Victor Diop, *Joel Andrianomerisoa « Le studio des vanités »*, 2012, photographie (impression jet d'encre pigmentaire sur papier Harman By Hahnemuhle), 90 x 90 cm, courtesy galerie MAGNIN-A, Paris.



Figure 3 : Omar Victor Diop, *Oumy Ndour* « Le studio des vanités », 2012, photographie (impression jet d'encre pigmentaire sur papier harman by hahnemuhle), 60 x 40 cm, courtesy galerie magnin-a, Paris.

Figure 4 : Omar Victor Diop, *Mariama Touré* « Le studio des vanités », 2012, photographie (impression jet d'encre pigmentaire sur papier harman by hahnemuhle) 60 x 40 cm, courtesy galerie magnin-a, paris.

Cette pluralité de l'identité africaine dépasse même les frontières du continent africain et Kehinde Wiley est le meilleur exemple pour montrer que la diaspora est nécessaire, ou doit être comptabilisée, dans cette démarche de mise en valeur. Cette diaspora est d'autant plus importante que l'on attribue la naissance du panafricanisme à cette partie de la communauté noire³⁰. Comme je l'avais évoqué en introduction, il est aussi la preuve de ce travail de conscience des Noirs américains face à leurs origines. L'intérêt particulier de Wiley pour la figure noire vient d'un constat qui le marque plus jeune, lorsqu'il commence à fréquenter les musées et à prendre des cours d'art plastique, à l'âge de 11 ans. Ce qui le frappe : la sous-représentation des personnes de couleur noire et leur mise à l'écart dans l'histoire de l'art. Les premiers modèles de l'artiste sont des personnages de la diaspora noire américaine qu'il met en valeur dans un décor occidental aux résonances africaines. Ces œuvres montrent bien un désir de la part de l'artiste de mettre en valeur ou de représenter à sa juste valeur la

³⁰ BOUKARI-YABARA, A. (2014). *Africa Unite*, Paris : La découverte.

communauté noire africaine. Nous retrouvons cette idée chez Omar Victor Diop et Yinka Shonibare. Ils donnent l'opportunité aux individus qui acceptent de poser pour eux de s'affirmer, d'un point de vue identitaire, en prenant la pose. Il y a donc une idée de fierté, que l'on retrouve aussi dans le travail d'Omar Victor Diop. Pour mieux comprendre la démarche artistique de Kehinde Wiley, nous pourrions nous attarder sur un tableau en particulier qui nous apparaît comme une œuvre marquante dans le travail de l'artiste : le portrait présidentiel officiel de Barack Obama.



Figure 5 : Kehinde Wiley, *Barack Obama*, 2018, huile sur toile, 213,7 × 147 cm, National Portrait Gallery, Smithsonian Institution.

Ce portrait officiel (Fig.5) provoqua de nombreux débats lors de sa présentation. Il nous est possible d'affirmer que quelque chose peut déranger dans ce tableau, au-delà du fait que cette

œuvre est un tableau présidentiel officiel. Il y a une forte affirmation identitaire qui renvoie directement aux origines du président américain. C'est en octobre 2017 que le peintre est désigné par le président pour réaliser son portrait officiel. C'est la première fois dans l'histoire qu'un peintre de couleur noire est sélectionné pour effectuer le portrait d'un président qui plus est, est le premier président noir des États-Unis. Tout cela revêt une symbolique très importante dans l'histoire du pays et pourrait apparaître comme une revanche face à la période coloniale, mais aussi à la traite esclavagiste en Amérique du nord. Le président semble se fondre dans ce décor qui revêt diverses significations. Nous reconnaissons trois types de fleurs au sein de ce décor. Dans un premier temps, nous avons le chrysanthème, fleur symbolique officielle de la ville de Chicago, lieu où Barack Obama a vécu durant plusieurs années. Puis le jasmin, représentant ici Hawaii, lieu de naissance du président. Enfin, nous avons la présence du lys bleu d'Afrique évoquant l'héritage et une partie des origines du représentant américain. Il y a donc, derrière ce portrait présidentiel, une forte affirmation identitaire qui renvoie aux différentes origines du président Obama et en particulier à ses origines africaines. Ce que l'on observe ici, ce n'est pas seulement une volonté de l'artiste de revendiquer ses racines, mais c'est aussi une volonté du président Obama de soutenir la réflexion artistique de l'artiste : mettre en lumière les populations marginalisées jusqu'à présent dans l'histoire de l'art. Si nous parlons de mettre en évidence des populations marginalisées par les pays occidentaux, comme celles de l'Afrique, nos trois artistes présentent un capital culturel plus au moins similaire et ont notamment été formés dans les pays occidentaux.

Dans son ouvrage *Décentrer l'Occident*, Thomas Brisson nous révèle une chose qui s'avère très pertinente et qui vient justifier la notion de pluralité chez nos trois artistes. L'auteur se penche sur le cas des intellectuels précurseurs du post-colonialisme comme Spivak, ou Said. Ces remarques peuvent s'appliquer à Diop, Wiley et Shonibare. Pour Brisson, ces intellectuels sont post-coloniaux et cette notion revêt un triple sens. Ils sont nés dans des sociétés du Sud qui sont déjà, au moment de leur naissance, sous l'hégémonie européenne. Dans notre cas, il s'agit de l'Afrique, à l'exception de Kehinde Wiley né aux États Unis. Néanmoins, même si l'artiste est né en Occident, il grandit dans un quartier de banlieue où la grande majorité de la population est Noire. Tous les trois sont, dès leur plus jeune âge, occidentalisés. En grandissant c'est donc depuis l'Occident qu'ils remettent en question cette vision sur le

monde qui serait trop occidental-centrée à leur sens.³¹ Depuis les années 1970, avec l'ouverture des frontières et le regard que l'on porte à l'Autre³², nous assistons à une redéfinition intellectuelle, politique mais aussi identitaire. Peu importe leurs différences d'âge, ce qu'Omar Victor Diop, Yinka Shonibare et Kehinde Wiley cherchent à mettre en évidence c'est leur relation à leurs origines, jusque-là mises de côté. Cette détermination de toujours se tourner vers ses racines est également mise en évidence dans les écrits du docteur en philosophie de l'art Babacar Mbaye Diop.

Mais l'époque artistique actuelle est aussi marquée par une tension entre mondialisation et repli identitaire. Les artistes veulent s'ouvrir au monde tout en s'enracinant dans leurs cultures.³³

Cette citation nous permet d'aborder un peu plus en détail la question de l'identité plurielle chez ces artistes. Malgré leur occidentalisation, nous observons qu'il demeure très important pour eux de rester lié à leur culture africaine. C'est donc une mise en évidence d'un terme encore plus précis que la globalisation que nous pouvons employer : la notion de glocalisation.³⁴ La colonisation, les différentes langues et traditions imposées par le passé se sont imbriquées aux savoirs locaux. Cette imbrication entraîne, chez certains, une identité sociale multiple qui peut se révéler parfois conflictuelle. Comme nous l'avons vu, Mbaye Diop parle d'un « repli identitaire » et Achille Mbembe dans son ouvrage *De la postcolonie* évoquait déjà ce conflit identitaire chez certains individus. En effet, Mbembe tente d'expliquer que ce multiculturalisme conduit la plupart du temps à « une déchirure absolue » qui se manifeste de deux façons³⁵. Soit par l'intériorisation d'un dédoublement identitaire, soit à force d'insister sur ce que l'on peut désigner comme « le moi africain » par une crispation identitaire plus au moins forte selon les personnes. Cette idée de crispation identitaire va de pair avec ce que W.E.B Du Bois désigne comme une crise identitaire. Nous pouvons alors nous appuyer sur la notion de « *double consciousness* » développée par celui-ci. Au début du

³¹ Voir l'avant-propos à la seconde édition de l'ouvrage : MBEMBE, A. (2005). *De la post-colonie : essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*. Paris : Karthala.

³² Ibid.

³³ MBAYE DIOP, B. (2018), *Critique de la notion d'art contemporain africain*, Paris : Hermann.p.229.

³⁴ Voir la vidéo youtube publiée le 17 janvier 2013 intitulée « Kehinde Wiley, The World Stage France, 1880-1960 ». (En ligne), <https://www.youtube.com/watch?v=Hy2MpS16EuM>.

³⁵ MBEMBE, A. (2005). *De la post-colonie : essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*. Paris : Karthala.

XXème siècle, Du Bois tente de réconcilier ce qu'il considère comme deux identités distinctes : la noire et l'américaine. Il est important d'évoquer cette idée de la « *double consciousness* » employée pour la première fois dans *The Souls of Black Folk*, publié en 1903. Elle désigne ce problème vécu par des personnes appartenant à des communautés minoritaires face à une société oppressive. Celles-ci développent plusieurs identités sociales rendant difficile le développement d'une conscience de soi. Rappelons que cette notion de « *double consciousness* », déjà abordée en introduction, met l'accent sur le processus qui se déroule chez ces personnes qui passe par le regard de l'autre. Dans notre cas, ce qui nous intéresse va au-delà de ce conflit intérieur. Si nous creusons plus loin en ce qui concerne la conscience des artistes que nous étudions face à une identité plurielle, nous pouvons nous référer à la réflexion de Thomas Brisson et sur le profil qu'il dresse d'Edward Said³⁶. L'auteur tient à montrer que Said incarne ce qu'il appelle le « sujet colonial », ni totalement arabe, ni totalement occidental, qui ne trouve pas sa place tout en étant capable de s'adapter à chacun des deux modes de pensée³⁷. Nous constatons une évolution de la pensée par rapport à la réflexion de Du Bois. En effet, Brisson ne cherche pas à réconcilier les deux, il n'évoque pas non plus cette idée de conflit, contrairement à Mbembe. Les deux photos qui suivent, prises par Omar Victor Diop, pourraient être une illustration du discours de Brisson. Ici, deux photographies d'une même personne, Tamsir Ndir (**Fig. 6 et 7**), présentant deux styles différents, l'une présentant une image beaucoup plus en lien avec les origines africaines du modèle, l'autre, renvoyant une image occidentalisée. Il s'agit bien d'une identité mais celle-ci est plurielle, composée d'un mélange de différentes cultures. Cela ne nécessite pas de faire le choix entre l'une ou l'autre, on peut être les deux à la fois. C'est aussi une manière d'effacer ce clivage entre Occident et Orient, Europe et Afrique, Afro-américain et Américain et plus généralement cette opposition entre les identités blanche et noire. Cette citation de Thomas Brisson est en rapport étroit avec le travail de nos trois artistes : « Dans ces processus multiples et enchevêtrés, une constellation de pensées émergea, qui proposaient toutes, derrière leurs différences, d'aller au-delà de la modernité occidentale »³⁸. Omar Victor Diop, Yinka Shonibare et Kehinde Wiley peuvent être associés au concept du « sujet colonial »³⁹ d'où la production d'un travail dit hybride, métissé, que nous aborderons plus en détails. Cette

³⁶BRISSON, T. (2018). *Décentrer l'Occident : les intellectuels postcoloniaux, chinois, arabes et indiens et le critique de la modernité*. Paris : La découverte.p.169.

³⁷Ibid.p.169.

³⁸Ibid.p.21.

³⁹ Ibid.p.169.

observation concernant les trois artistes nous permet de relever une notion qui se trouve être primordiale dans cette réflexion. Il s'agit de la notion d'hybridité qui sera développée de façon plus poussée au sein de la partie suivante.



Figure 6 : Omar Victor Diop, *Tamsir Ndir*, 2012, photographie (impression jet d'encre pigmentaire sur papier Harman By Hahnemuhle), 90 x 90 cm, courtesy galerie MAGNIN-A, Paris.

Figure 7 : Omar Victor Diop, *Tamsir Ndir*, 2012, photographie (impression jet d'encre pigmentaire sur papier Harman By Hahnemuhle), 90 x 90 cm, courtesy galerie MAGNIN-A, Paris.

« Tous des sangs-mêlés » présentée en 2017 au musée d'art contemporain du Val de Marne est une exposition tournant autour de l'identité culturelle de nos jours. De nombreux artistes furent sollicités pour participer à l'évènement, dont Yinka Shonibare avec son œuvre *The End of the Empire*. Selon les commissaires de cette exposition, Julie Crenn et Frank Lamy, l'identité culturelle est une construction, « un concept qui se performe », car elle évolue avec l'expérience et n'est donc pas statique⁴⁰. Nous l'avons bien vu avec les changements opérés sur la représentation de l'identité africaine en analysant le travail de Keita, Fosso et Sidibé face au travail d'Omar Victor Diop, Kehinde Wiley et Yinka Shonibare. Le titre de cette exposition « Tous des sang-mêlés » résume bien la situation identitaire de chacun d'entre nous de nos jours, peu important nos origines : » Nous sommes

⁴⁰Tiré du texte d'introduction à l'exposition « Tous des sang-mêlés » présentée en 2017 au Musée d'art contemporain du Val de Marne : (En ligne), <http://www.macval.fr/Tous-des-sang-meles>.

tous des passants, des migrants, des métis, des hybrides, des étrangers, des constructions, des êtres en Relation »⁴¹. L'hybridité est pour Bill Ashroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin dans *Post-colonial studies : the Key concept*, un processus d'interpénétration du global et du local, aboutissant à une hybridation au niveau des cultures, celle-ci étant présente dans toutes les formes de la vie sociale depuis le XXème siècle. ⁴²



Figure 8: Yinka Shonibare, *End of Empire*, 2016, Fiberglass mannequin, dutch wax printed cotton textile, metal, wood, motor, globes and leather, kinetic sculpture, 2016, 296 x 510 x 99 cm, Turner Contemporary.

⁴¹ Tirée du texte d'introduction à l'exposition « Tous des sang mêlés » présentée en 2017 au Musée d'art contemporain du Val de Marne : (En ligne), <http://www.macval.fr/Tous-des-sang-meles>.

⁴² ASCHROFT, B et GRIFFITHS, G et TIFFIN, H. (2007). *Post- Colonial Studies The Key Concepts*. New York, New York: Routledge.p.104.

1.2. UN TRAVAIL VISUEL HYBRIDE, AU STYLE OCCIDENTAL, METTANT EN EVIDENCE DES REFERENCES SYMBOLIQUES DE L'AFRIQUE

Avec le contexte actuel de la mondialisation et de l'immigration, les artistes africains sont dans une nouvelle quête identitaire et réfléchissent sur le phénomène du métissage et de l'hybridité ⁴³

Nous avons tenté de comprendre précédemment, de façon plus théorique, comment nous pouvons parler de l'identité africaine contemporaine. Par la circulation et les contacts établis entre les continents, les individus se retrouvent à intégrer différentes cultures. Les pays anciennement colonisés comme ceux d'Afrique sont les plus concernés par ces changements. Nous avons brièvement évoqué la notion d'hybridité avec l'exposition « Tous des sangs-mêlés » qui mettait en évidence une possible crise identitaire chez une grande partie de la population mondiale et plus particulièrement chez les personnes de couleur. Yinka Shonibare, Omar Victor Diop et Kehinde Wiley sont les exemples parfaits de ce mixage des cultures et de cette notion d'hybridité. Selon les auteurs de *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, ce terme fut proposé à la fin des années 1980 pour décrire une pensée dite « hybride ». ⁴⁴ Ce n'est pas tant une volonté de se revendiquer indépendant sur la scène internationale car cela suggérerait une sorte d'échec pour les penseurs de cette mouvance. ⁴⁵ Ce terme d'hybridité renvoie plutôt à ce désir de mettre en évidence les nombreux points communs sur divers plans, et notamment sur le plan culturel, des sociétés ayant vécu cette expérience de la domination coloniale. Diop, Wiley et Shonibare le montrent bien au travers de leurs œuvres, il ne s'agit pas de se cantonner à une culture mais plutôt d'ouvrir les portes.

C'est pourquoi, nous nous livrerons plus particulièrement à l'analyse visuelle des œuvres de chaque artiste en nous appuyant sur des exemples pertinents au regard de la notion d'hybridité. Comment ces artistes mettent-ils en évidence au sein de leurs réflexions artistiques la double culture dont ils ont hérité pour mettre au jour leur identité ? Ce qu'il est intéressant d'observer c'est qu'ils ont reçu, lors de leurs études supérieures, une formation artistique dans les pays occidentaux mais ont également fréquenté des institutions muséales en

⁴³MBAYE DIOP, B. (2011). *Critique de la notion d'art contemporain africain : approches historiques, ethno-esthétiques et philosophiques*. Paris : Connaissances et savoirs. p.208.

⁴⁴ ASHCROFT, B et GRIFFITHS, G et TIFFIN, H. (2002). *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. New York : Routledge.

⁴⁵ Ibid.

Occident depuis leur plus jeune âge. Nous affirmons qu'en étant passés par des institutions prestigieuses Diop, Shonibare et Wiley entrent dans un processus d'appropriation et d'intégration de certaines techniques, de manières de faire qui se révèlent être considérées comme occidentales.⁴⁶ Si nous avons évoqué le fait que ce travail hybride était le résultat de cette double culture dont ils ont hérité, il est aussi le résultat d'un choix conscient d'appropriation et d'intégration. Nous en revenons à ce point important qui réunit nos artistes : ne plus réfléchir en termes de binarité blanc-noir.

Dans son ouvrage *Critique de la notion d'art africain* Mbaye Diop affirme que le Noir est lui-même un exilé, ce qui explique son désir de s'exprimer à travers l'art. Le travail hybride d'Omar Victor Diop, Yinka Shonibare et Kehinde Wiley est un moyen de lier à la fois la culture occidentale et la culture africaine. Dans son ouvrage, Mbaye Diop s'appuie sur la thèse d'Etat de Abdou Sylla « Pratique et théorie de la création dans les arts plastiques sénégalais contemporains » pour traiter de la question de l'hybridité. Abdou Sylla part du principe qu'il n'est pas question de considérer que tout ce qui est traditionnel vient du passé de l'Afrique et comme étant moderne ce qui provient de l'Occident.⁴⁷ Si cela avait été le cas nous serions face à une rupture radicale. Or, nos artistes se réfèrent tout autant à la culture africaine actuelle qu'à la culture traditionnelle occidentale comme nous avons pu le voir plus particulièrement dans le travail de Shonibare. Comme nous le montrent les trois artistes, l'hybridité est un passage intermédiaire, une continuité empêchant cette coupure.

De plus, il ne s'agit pas de ce que les Africains ont pris à l'Occident, mais de ce que l'Occident a imposé aux Africains. La communauté s'est donc construite avec cette culture en plus de celle d'origine. Selon les générations, l'art africain passe par différentes phases suite à la colonisation. Il y eut ce mouvement de revendication qui prônait un retour à l'art pur, puis une dénégation des racines, pour enfin en arriver à un travail à la fois de déconstruction-reconstruction qui conduit à un résultat hybride. Selon Mbaye Diop, les artistes africains cherchent à s'adapter à la modernité occidentale tout en créant leur propre modernité africaine. Il est indéniable que la réflexion de ces trois artistes contemporains se construit dans ce brassage des cultures qui conduit à ce que Mbaye Diop appelle le « métissage culturel » :

⁴⁶BRISSON, T. (2018). *Décentrer l'Occident : les intellectuels postcoloniaux, chinois, arabes et indiens et la critique de la modernité*. Paris : La découverte.

⁴⁷MBAYE DIOP, B. (2011). *Critique de la notion d'art contemporain africain : approches historiques, ethno-esthétiques et philosophiques*. Paris : Connaissances et savoirs.p.197.

Ce que j'attends (sic) par « métissage culturel », renvoie non pas à un mélange biologique mais à un brassage ou à un « branchement »⁴⁸ des cultures qui correspond à un projet de coexistence de différents groupes qui restent tournés vers leurs origines respectives.⁴⁹

Cette idée vient rejoindre celle d'Edward Saïd dans *Orientalism*. Si nous nous attardons sur cette idée de « coexistence » entre les différentes communautés exprimée par Diop, Saïd quant à lui emploie le terme de « cohabitation » des différentes cultures. Pour lui, toutes les cultures sont hybrides et interdépendantes les unes des autres, complexifiant toute description unitaire ou simplement délimitée de leur individualité.⁵⁰ Ainsi, les artistes contemporains africains se retrouvent entre un repli sur eux-mêmes (comme nous l'avons évoqué précédemment) et leur héritage colonial qui les pousse par exemple à déconstruire les critères artistiques et ce caractère exotique qu'on leur attribue.

Commençons par nous intéresser à la série de l'artiste Omar Victor Diop « Alt+Shift+Ego » débutée en 2013. Une photographie en particulier retient notre attention, celle représentant un portrait de groupe de quatre femmes africaines (**Fig. 9**). Sur le site officiel de l'artiste, nous pouvons lire à propos de cette série qu'il s'agit d'une sorte de laboratoire dans lequel les portraits de photographies de mode sont réalisés dans un but expérimental.⁵¹ Le titre même de la série semble être en accord avec la notion d'identité. D'un côté, nous pouvons le comprendre comme une volonté de dire que cette série concerne l'ensemble de la population rappelant l'aspect occidental de ces photographies. De l'autre, ce titre englobe une partie plus précise qui n'est autre que la population africaine (à la fois en Afrique mais aussi à l'international). Cette idée d'ensemble se retrouve avec « Alt+Shift » qui peut être une référence au moyen de sélectionner différents éléments en même temps sur un ordinateur.

⁴⁸ Mot emprunté par Mbaye Diop à cet ouvrage : Amselle. J-L, (2001), *Branchements. Anthropologie de l'université des cultures*, Paris : Flammarion.

⁴⁹ MBAYE DIOP, B. (2011). *Critique de la notion d'art contemporain africain : approches historiques, ethno-esthétiques et philosophiques*. Paris : Connaissances et savoirs. p.259.

⁵⁰ SAID.E. (2003), *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Paris : Editions du Seuil.p.376.

⁵¹ Tirée de : (En ligne), <https://www.omarviktor.com/>.

Enfin, Diop tient également à rappeler le caractère individuel, en ayant choisi le terme « ego ».



Figure 9 : Omar Victor Diop, « Alt+Shift+Ego », 2013, photographie (impression jet d'encre pigmentaire sur papier Harman By Hahnemuhle), 60 x 180 cm, courtesy galerie MAGNIN-A, Paris.

Ce portrait des quatre femmes présente différents objets renvoyant directement à ce mélange culturel. C'est sur la partie de droite que la référence à l'Occident est la plus visible. Les deux éléments les plus évidents sont les appareils électroniques : le portable tenu par l'un des modèles et l'ordinateur situé en bas à droite de la photographie. Cet ordinateur Apple peut être important puisque cette marque est un des symboles mêmes du capitalisme occidental. Il y a également la présence d'un gobelet faisant référence au concept du café à emporter développé par les pays occidentaux, ainsi qu'une canette de soda de la marque Coca-Cola renvoyant également au développement du fast food dans les pays occidentaux et exporté dans les pays émergents par la suite. D'un point de vue esthétique, nous avons différentes références à la mode « occidentale » comme le choix vestimentaire des deux modèles de droite, qu'il s'agisse du short en jean, des talons, mais aussi, plus généralement, l'esthétique des corps renvoyant à une image sociale imposée par la domination de la communauté blanche qui va jusqu'à la pose adoptée par les modèles.

Dans la partie de gauche, l'artiste a fait le choix d'une ambiance plus en référence à ses origines africaines. Ici, tout repose principalement sur les deux modèles qui sont vêtues d'habits que nous associons au vêtement traditionnel que l'on retrouve dans certains pays en Afrique et notamment au Sénégal. Les deux femmes portent également des turbans allant de pair avec la tenue traditionnelle, rappelant aussi cet imaginaire oriental créé par les

occidentaux à la période coloniale. Ajoutons à cela les poses adoptées par ces jeunes femmes et plus particulièrement trois d'entre elles qui peuvent nous rappeler la *Vénus d'Urbain* (**Fig. 10**) de Titien ou une pose dans un style plus orientaliste, à la Delacroix, *Femmes d'Alger dans leur appartement* (**Fig. 11**), comme nous pouvons le noter en les comparant. Nous pouvons ajouter que l'ambiance général de la photographie de Victor Diop peut nous rappeler le tableau de Delacroix.



Figure 10 : Titien, *Vénus d'Urbain*, 1534, huile sur toile, 119 x 165 cm, Musée des Offices.



Figure 11 : Delacroix, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, 1834, 180 x 229 cm, Musée du Louvre.

La référence à ces œuvres monumentales peut renvoyer à une fonction particulière dans ce cas. Celle-ci a un lien avec la formation artistique ou le capital culturel de ces artistes. Elle apparaît comme un rappel, un moyen pour eux de montrer qu'ils tiennent à revendiquer au sein de leurs œuvres l'histoire de l'art occidentale qui fait également partie intégrante de leur

culture. Le décor de « Alt+Shift+Ego » (Fig. 9) ressemble à un brassage culturel et la disposition des tissus en arrière-plan pourrait nous rappeler un décor de théâtre où chaque femme joue un rôle spécifique typiquement « africain » ou typiquement « occidental ». Ici, Diop ne cherche pas à seulement évoquer ses origines sénégalaises mais aussi à parler à travers cette œuvre de l’Afrique entière. Nous pouvons citer un dernier détail pour venir souligner cet élément : la théière et les deux verres à thé posés sur la table basse jaune en bas à gauche. En ayant choisi de représenter cela, Diop sollicite encore notre attention en rappelant l’importance de la culture du thé dans certains pays d’Afrique, comme en Afrique du nord, mais aussi au Sénégal. Il s’agit d’un rituel quotidien appelé l’Ataya.⁵²



Figure 12: Yinka Shonibare, *Ballerina with Violin (Swan Lake)*, Mannequin, dutch wax printed cotton textile, violin, globe, point shoes and steel plate, 2013, 149 x 76 x 85 cm, Stephen Friedman gallery.

L’œuvre de Yianka Shonibare, *Ballerina with violin (Swan Lake)* (Fig. 12), nous montre bien que l’artiste a également intégré, à sa manière, les références d’un style occidental. En effet, nous retrouvons différents éléments faisant référence à cet univers. Dans un premier temps,

⁵² Tiré de : (En ligne), <http://nouvellesdedakar.com/autour-un-ataya-the-a-senegalaise/>.

nous pouvons noter le tutu à plateau représentatif du ballet classique. Ce modèle de tutu en particulier vit le jour après la Seconde Guerre mondiale.⁵³ Nous pourrions voir une coïncidence entre le choix de ce type de tutu et la date de son invention, rappelant le début de l'ouverture des frontières géographiques ou plus précisément de l'ouverture d'esprit de l'Occident sur le reste du monde.⁵⁴ Dans un second temps, nous avons la présence des pointes liées elles aussi à l'univers de l'opéra et de la danse classique. Enfin, nous avons une référence à l'univers musical occidental avec le violon tenu par la danseuse. Ces deux éléments ont leur importance car ils renvoient à cette culture occidentale que l'on peut désigner comme élitiste.

Il y a quelque chose de particulier dans plusieurs des sculptures de Shonibare. Celui-ci remplace la tête de chaque mannequin par des globes donnant un certain anonymat à chaque création. En faisant cela, l'artiste cible n'importe quelle personne, actrice de la mondialisation. Nous avons un dernier rappel à la musique sur le globe même, puisque celui-ci comporte une partition au lieu de représenter la carte du monde. La couleur des sculptures se révèle également intéressante. Dans celle ici décrite, la couleur de la peau n'est ni vraiment blanche, ni vraiment noire, rappelant sans doute ce travail d'hybridation recherché par nos trois artistes et ici par Yinka Shonibare. Cette sculpture nous ramène à une autre de ses créations, *Odile et Odette*, réalisée en 2005.⁵⁵ Cette vidéo s'inspire fortement du ballet *Le lac des cygnes* appartenant au répertoire classique et le titre de l'œuvre nous y renvoie directement. Si dans le ballet original les rôles d'Odette et d'Odile sont joués par la même danseuse, Shonibare choisit une danseuse blanche et une danseuse noire pour interpréter les rôles. Il ne s'agit pas dans cette œuvre de les opposer puisque les deux danseuses sont le miroir l'une de l'autre et font exactement la même chorégraphie comme si elles ne faisaient qu'une. Cela pourrait être une métaphore de la notion de « métissage culturel » développé par Mbaye Diop. Néanmoins, si nous avons une référence à l'art occidental dans l'œuvre, *Ballerina with Violin (Swan Lake)* (**Fig. 12**), nous avons de même un rappel à l'Afrique avec le tissu utilisé pour le tutu et les pointes. Yinka Shonibare est connu pour son utilisation du tissu africain, le wax, dans toutes ses œuvres. Ce tissu se révèle être, au cours des années

⁵³ Tirée de : (En ligne), <https://www.operadeparis.fr/magazine/>.

⁵⁴ Voir l'avant-propos à la seconde édition de l'ouvrage : MBEMBE, A. (2005). *De la post-colonie : essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*. Paris : Karthala.

⁵⁵ Se référer à la vidéo sur la chaîne youtube de Yinka Shonibare MBE. (En ligne), <https://www.youtube.com/watch?v=YLmS3rui5LA>.

1960, un nouveau symbole de l'identité africaine. Si l'artiste anglo-nigérian en a fait sa marque de fabrique, le photographe Diop y a également recours dans ses œuvres, comme nous avons pu le remarquer sur l'image proposée précédemment.

Kehinde Wiley fait également une utilisation du wax dans son travail. Pour l'artiste afro américain, ses œuvres renvoient à celle de l'histoire de l'art occidentale européenne représentant des nobles, des membres de la famille royale ou des aristocrates. Comme il le dit sur son site internet, son but lors de sa formation artistique a été d'être capable de maîtriser les aspects techniques de la peinture, mais aussi d'aller encore plus loin en innovant.⁵⁶ L'artiste n'hésite pas à affirmer que ces corps appartenant aux canons blancs occidentaux sont les premiers qu'il a appris à peindre. Les deux œuvres ci-dessous (**Fig. 13 et 14**) sont un bon exemple de ce travail de références avec l'art occidental. Nous pouvons tout à fait y voir une similarité au niveau de la technique picturale. Cependant, la technique de Wiley va encore plus loin et est plus précise. En effet, le peintre prenant tous ses modèles en photo, il est en mesure d'avoir un certain contrôle sur des détails plus subtils permettant ainsi de le rapprocher encore plus de la réalité. Ajoutons à cela que si le peintre afro-américain se réfère à des peintures historiques de l'art occidental, il apporte certains détails ou éléments supplémentaires. Le modèle de *Portrait of a Venitian Ambassador* (**Fig. 14**) inspiré de *Portrait d'un ambassadeur Vénitien à l'âge de 59 ans* d'un artiste inconnu adopte une pose quelque peu différente de la peinture d'origine. Le jeune homme semble beaucoup plus confiant, regardant le spectateur à partir d'une perspective en plongée, contrairement à l'ambassadeur sur l'œuvre de droite qui nous regarde de manière frontale avec une attitude plus neutre. Il y a une certaine fierté dans la pose adoptée par le modèle de Wiley, lui donnant une certaine prestance permettant de rappeler cette volonté d'inscrire la place des Noirs dans l'histoire.

⁵⁶ Tirée de : (En ligne), <http://kehindewiley.com/>.



Figure 13 : Artiste inconnu, *Portrait d'un ambassadeur Vénitien à l'âge de 59 ans*, 1592-1605, huile sur toile, 116.84 x 96.52 cm, Columbus Museum of art.

Figure 14: Kehinde Wiley, *Potrait of a Venitian Ambassador, Aged 59, II*, 2006, huile sur toile, 116.84 x 96.52 cm, Seattle Art Museum.

Le peintre afro-américain est l'un des représentants de ce que nous désignons comme le « high and low » art.⁵⁷ Wiley se réapproprie ce qu'on lui a enseigné en y ajoutant un élément qui lui permet de compléter son œuvre : la culture populaire. Dans son article « Kehinde Wiley : Splendid Bodies », Dereck Conrad Murray, chercheur et universitaire américain, confirme cette orientation du travail de Wiley, entre les appropriations postmodernes et la culture hip hop. Le peintre n'hésite pas à affirmer que les artistes s'inspirent à la fois d'œuvres classiques comme celles de Vermeer et d'éléments se rapportant à la culture populaire comme la marque de haute couture Versace.⁵⁸ En premier lieu, nous évoquerons les modèles eux-mêmes qui sont une représentation stéréotypée de la communauté noire « de la rue ». Les premiers modèles de Wiley sont des individus afro-américains de la banlieue de Los Angeles, stéréotype même de la culture hip hop. En second lieu, dans la plupart de ces œuvres et notamment dans sa série « The World Stage France, 1880-1960 », Wiley utilise un

⁵⁷ GREENBERG, C. (Juin 1971). *Art and Culture: Critical Essays*. Beacon Press.

⁵⁸MURRAY, D-C. (Hiver 2007). "Kehinde Wiley, Splendid Bodies", *Journal of Contemporary African Art*. Duke University Press. n° 21.p.90-101.

décor en référence à ses origines africaines et/ou celles de ses modèles. Comme Diop et Shonibare, il utilise le wax pour habiller ses fonds de toiles comme nous le verrons plus tard. Le peintre fait le choix de ses décors de fond puis il reproduit les motifs sur la toile.

Nous observons surtout chez Omar Victor Diop, Kehinde Wiley un travail hybride qui, de manière générale, met en évidence leurs acquis en histoire de l'art occidentale tout en employant des symboliques en rapport à leurs origines, tel que le wax. Peu importe leurs origines en Afrique, ils ont décidé de faire du wax le symbole identitaire de ce continent au sein de leurs œuvres. Cette idée vient alors rejoindre la notion de panafricanisme car, si ce tissu est majoritairement porté en Afrique de l'Ouest, d'un point de vue international, il représente l'Afrique dans sa généralité. Le discours de Kehinde Wiley sur son projet « The World Stage France, 1880-1960 » nous permet d'aborder un élément qui renvoie à la notion d'hybridité. Le peintre tient à souligner que la France a eu un impact majeur sur l'Afrique en partie à cause ou grâce à la colonisation. Notre intérêt se tourne vers l'aspect culturel car de nombreuses caractéristiques françaises viennent de la culture africaine elle-même selon Wiley : « *There's Hybrid cultures that exist between a very French sensibility, an African sensibility and increasingly a very American sensibility* »⁵⁹.

Dans son ouvrage *Critique de la notion d'art africain*, Mbaye Diop évoque cette nouvelle génération d'artistes à laquelle appartiennent Diop, Wiley et Shonibare. Suite à la reconnaissance de l'art africain par les Occidentaux, comme nous l'avons dit précédemment, nous assistons au développement d'une nouvelle génération d'artistes en Afrique. Ceux-ci maîtrisent les caractéristiques classiques de l'esthétique occidentale mais restent attachés à la culture négro africaine. La volonté d'effacer cette binarité noir-blanc vient du fait qu'ils ne veulent être catégorisés ni en tant qu'artistes africains purs ni comme artistes européens purs. Ils tiennent simplement à être reconnus en tant qu'artistes.

En plus de cette référence à l'histoire de l'art occidentale que l'on pourrait qualifier d'art élitaire, nous observons aussi dans le travail des trois artistes une autre référence qui renforce ce caractère hybride. Dans ce cas, il n'est pas question de l'origine des artistes, mais plus d'un lien avec la société capitaliste et la culture populaire. Comme Wiley, Shonibare et Diop ont recours à ce brassage culturel évoqué auparavant : *high and low* . Selon Jutta Ströter-Bender,

⁵⁹ Voir la vidéo youtube publiée le 17 janvier 2013 intitulée « Kehinde Wiley, The World Stage France, 1880-1960 ». (En ligne), <https://www.youtube.com/watch?v=Hy2MpS16EuM>.

dans son ouvrage *L'art contemporain dans les pays du « Tiers monde »* publié en 1995, la culture populaire transmet des traditions dans leurs formes d'origine ou modifiées, mais elle s'ouvre également à d'autres influences, que les artistes intègrent et se réapproprient afin de les développer.⁶⁰ En d'autres termes, c'est un recyclage de formes déjà existantes. Ce n'est pas uniquement une question de recyclage mais aussi la recherche d'un certain éclectisme. Ce phénomène artistique se rattache en partie à la mouvance postmoderne. Les artistes appartenant à celle-ci cherchent à brasser les références culturelles, d'où cette même démarche avec le post colonialisme. Cette idée vient alors rejoindre cette volonté pour nos artistes de mettre fin à l'opposition entre Occident et Orient ou entre Blanc et Noir. Nous retrouvons cette référence à la culture populaire dans le travail de Diop et Wiley avec l'utilisation du football. De nos jours, nous parlons de l'industrie du football suite à la libéralisation à la dérégulation du marché des joueurs et au marché s'étant développé autour de ce sport dans le monde. Le choix du football n'est pas un hasard car en plus de faire partie intégrante de la culture populaire mondiale, cette industrie présente un marché de joueurs africains très important. Raffaelli Poli explique que, depuis quelques décennies, nous assistons au développement du marché de ce sport par l'investissement d'agents ou de spéculateurs particuliers afin de créer des transferts à valeur ajoutée.⁶¹ Ce phénomène très répandu avec les joueurs africains s'explique en partie par la rentabilité de ces joueurs pour les investisseurs étrangers. Même si derrière les œuvres de Wiley et Diop il n'y a pas de critique vis-à-vis de ce marché, il n'en demeure pas moins que ce sport reste un sport très populaire sur le continent africain.

Nous pouvons citer un autre élément qui se rapporte à la culture populaire mais que l'on associe plus à l'univers artistique de Wiley. Dans son article, Murray recontextualise l'arrivée en masse de la culture noire et en particulier du hip hop au cours des années 1990.⁶² Cette entrée soudaine de la figure noire sur le marché international suscite de nombreux débats, notamment au sujet de la stratégie économique adoptée pour étendre ce nouveau marché. Le hip hop devient une industrie qu'il faut faire tourner et entretenir et cela passe notamment par

⁶⁰STROTTER-BENDER, J. (1995). *L'art contemporain dans les pays du « Tiers Monde »*, Paris : l'Harmattan.p.32.

⁶¹POLI, R. (2010). « Football et mondialisation : Le marché des footballeurs, réseaux et circuits dans l'économie globale. » *Afrique contemporaine*, Vol.233, N°1, p.103-103. (En ligne), <https://doi.org/10.3917/afco.233.0103>.

⁶² MURRAY, D-C. (Hiver 2007). "Kehinde Wiley, Splendid bodies", *Journal of Contemporary African Art*. Duke University Press. n° 21.p.90-101.

l'entretien de l'image du rappeur. Cette utilisation de celle-ci dans certaines œuvres de Wiley vient contre balancer le recours à l'art dit « noble » que nous avons déjà mentionné.



Figure 15: Yinka Shonibare, *The Crowning*, 2007, Two mannequins, dutch wax printed cotton textile, shoes, coir matins, artificial, 160 x 280 x 210 cm, Art Council Collection.

Si Shonibare utilise moins ce mélange « high and low », nous retrouvons dans quelques-unes de ses œuvres des références à cela. En effet, sa sculpture *The Crowning*, datant de 2007, présente deux éléments intéressants qui peuvent se référer soit à la société de consommation, soit à l'art populaire. Le wax étant son outil de travail principal et sa marque de fabrique, il faut s'attarder sur les détails du tissu. Nous remarquons la présence du logo de Chanel, marque de vêtements haute couture. Ce détail nous rappelle le discours de Wiley déjà évoqué sur les sources d'inspiration des artistes contemporains désignant la marque de haute couture Versace comme un élément de la culture populaire. Ainsi, en faisant le choix de rendre visible le logo de Chanel sur sa sculpture, Shonibare confirme son intérêt pour la culture populaire mais aussi pour la société de consommation représentative pour lui, de cette culture du fake. Nous avons aussi la présence de voitures sur le costume de l'homme. Ici, il s'agit davantage d'une référence à l'ère capitaliste dans laquelle nous vivons. Il n'en demeure pas moins que l'industrie automobile appartient également à la culture populaire. Que ce soit le

logo Chanel ou les voitures, elles renvoient à cette société de consommation tout comme les références au football ou au hip hop.

Cette installation nous permet de donner un aperçu de la dernière partie de ce chapitre. Comme nous l'avons dit, l'art africain s'est beaucoup étendu vers de nouveaux médiums, dont les installations par exemple. Néanmoins, Mbaye Diop met en évidence un aspect important : si l'art numérique est bien une création contemporaine, les installations comme celle de Shonibare oscillent entre le traditionnel et le contemporain.⁶³ Il y aurait donc un lien entre le passé et le présent. En évoquant le passé, nous pensons tout de suite à l'histoire, histoire qui jusqu'à maintenant reste en grande partie manipulée par les pays occidentaux. Si nous pouvons percevoir ce contrôle de l'histoire par les Occidentaux, il n'en demeure pas moins qu'elle est aussi un support de création pour les trois artistes puisque comme nous l'avons dit, Diop, Wiley et Shonibare se réfèrent beaucoup aux œuvres de l'histoire de l'art classique et emploient de nombreuses références à la culture occidentale. Néanmoins, face à cette monopolisation de la culture, la communauté africaine tient à s'exprimer à ce sujet, à travers la recherche d'un art hybride. Ainsi les artistes comme Diop, Shonibare et Wiley cherchent à effectuer un travail de mémoire, une réécriture de l'histoire et un rétablissement de la figure noire au sein de l'histoire de l'art.

1.3. UNE VOLONTE DE S'EXPRIMER POUR LA COMMUNAUTE NOIRE FACE A L'HISTOIRE

Nous l'avons vu, dans la partie précédente, les références à l'art occidental sont une manière pour ces artistes de rappeler leur connaissance de l'histoire de l'art européenne. Mais nous devons également ajouter un autre élément qui relève à nouveau d'un renvoi direct à celle-ci. Le peu de place accordée aux œuvres non occidentales et la place majeure des communautés blanches dans cette histoire de l'art conduit, comme nous le savons, à une sous-représentation des communautés noires. De plus, comme Achille Mbembe l'observe dans son ouvrage *De la postcolonie*, ce n'est pas tant que l'Afrique nous apparait comme un pays, une langue, une culture intraduisible et complètement hermétique, mais le problème vient de deux éléments

⁶³MBAYE DIOP, B. (2018). *Critique de la notion d'art contemporain africain*, Paris : Hermann.

qui sont reliés entre eux.⁶⁴ Ce constat vient en partie de cette domination des pays occidentaux durant la colonisation qui ont donc monopolisé le discours et le regard sur l'Afrique. Et c'est l'élément qu'Achille Mbembe met en exergue : l'Afrique, jusque dans les années 1970, n'a jamais produit de discours pour elle-même. La mouvance post-colonialiste pousse alors les individus des communautés minoritaires à parler non seulement pour eux, mais pour la communauté africaine en général. Il y a donc un lien étroit avec le mouvement panafricain. Le travail des trois artistes ne défend pas une identité nationaliste sénégalaise ou nigériane, mais une identité africaine. Il est question de se rapporter au passé pour ces artistes. Le choix d'œuvres majeures européennes, réinterprétées à leur manière avec des modèles inconnus ou non, issus de la communauté noire est pour eux un moyen de réécrire l'histoire à leur façon. Nous pourrions parler d'un rétablissement de la vérité historique d'une certaine manière, ou encore d'une volonté de mettre en lumière cette communauté jusqu'à présent écartée.

Quel est le rôle de l'Africain dans l'histoire ? Pourquoi ne chercherions-nous pas dans l'histoire des éléments qui nous réuniraient plutôt que de nous mettre en marge ? Qu'en est-il de l'acceptation mutuelle ?⁶⁵

Omar Victor Diop affirme sa fascination pour les artistes classiques occidentaux reconnus comme Velasquez ou encore Girodet, sur un aspect particulier, à savoir le travail de la figure noire. Cette citation de Diop nous permet de faire le lien avec le peintre Wiley et de comprendre la fascination commune qu'ils ont pour ces artistes européens. Mais Wiley observe également, tout comme le photographe sénégalais, que la proportion de figures noires dans ces peintures reconnues est très faible ou qu'elles ne sont pas représentées à leur juste valeur.⁶⁶ Face à cela, nous pouvons parler de réappropriation de l'histoire de l'art occidentale à des fins personnelles. La plupart des travaux de Kehinde Wiley partent de cette démarche afin de réinsérer des modèles noirs au sein d'œuvres majeures de l'histoire de l'art occidentale. L'une des œuvres les plus connues de l'artiste s'inspire directement du peintre

⁶⁴ MBEMBE, A. (2005). *De la post colonie : essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*. Paris : Karthala.

⁶⁵ Extrait de la conférence « Authenticité : Omar Victor Diop at TedxSangada » publié le 7 août 2013 sur la chaîne de Ted Talk : (En ligne), <https://www.youtube.com/watch?v=5r3UOxzQcIM>.

⁶⁶ Tirée de : (En ligne), <http://kehindewiley.com/>.

phare du mouvement néoclassique : Jacques Louis David. Il s'agit de l'œuvre *Bonaparte franchissant le Grand-Saint-Bernard* réalisée entre 1801 et 1805.



Figure 16: Kehinde Wiley, *Napoleon Leading the Army Over the Alps*, 2005, huile sur toile, 261 cm × 221 cm, Morris A. and Meyer Schapiro Gallery.



Figure 17 : Jacques Louis David, *Bonaparte franchissant le Grand-Saint-Bernard*, 1801-1805, huile sur toile, 261 × 221 cm, Château de Malmaison.

Il est important de noter qu'il s'agit pour ces artistes, en voulant « réécrire » l'histoire de manière générale, de mettre au jour la vérité, la place de l'Afrique ayant été trop peu mentionnée jusqu'à présent. Si nous nous plaçons du point de vue de l'Occident, l'Afrique tient une place assez minime, que ce soit dans le domaine politique ou dans le domaine économique, mais aussi artistique. W.E.B. Du Bois peut nous paraître assez arrêté dans ses remarques, mais lorsqu'il affirme que les Occidentaux ont tenu à effacer le rôle des Noirs dans leur quête de liberté cela est tout à fait notable.⁶⁷ Si l'auteur parle des États-Unis, l'Europe a également procédé à ce même oubli dans certains événements historiques majeurs.

⁶⁷ SCHWARZ, H et RAY, S. (2000). *A companion to post-colonial studies*. Malden, Massachusetts : Blackwell Publishers.

Du Bois dénonce la prétention des Américains du XIX^{ème} siècle à considérer l'homme noir comme inférieur. S'ajoute à cela selon lui, une naïveté de la part des historiens, sûrs de fournir des informations complètes et montrer une image des États-Unis où le racisme est absent. Celui-ci a bien été effacé afin que les horreurs qui se sont produites soient oubliées, tout comme le racisme de certaines personnalités blanches importantes dans l'histoire des États-Unis. Sous cet angle, il y a un manque de transparence et les historiens de l'époque tenaient à faire passer les Américains pour une nation noble et sans reproche. Ce n'est donc pas la réalité qui nous est présentée et la communauté noire tient à revenir sur cette histoire. Nous parlons alors d'un travail de conscience de la part de celle-ci, qui débute avec le panafricanisme. Il va de pair avec un travail de reconnaissance et nos artistes le montrent bien. Mbaye Diop, dans son ouvrage *Critique de la notion d'art africain*, aborde un point pertinent concernant cela. En effet, il traite de la notion de négritude en s'attardant sur les figures de Léopold Sédar Senghor ou encore d'Aimé Césaire. Ce terme, développé par ces deux intellectuels, ainsi que par Damas, fait partie intégrante de la mouvance panafricaine. Césaire définit la négritude comme la reconnaissance par un individu d'être noir et donc l'acceptation par extension de son destin en tant que Noir mais aussi une acceptation de son histoire et de sa culture noire.⁶⁸ Selon Mbaye Diop, elle serait même pour les Africains un moyen de contribuer à la Civilisation de l'universel celle-ci étant définie comme l'œuvre commune de toutes les civilisations différentes. Nous l'avons bien compris, ce travail de conscience et de reconnaissance fait partie intégrante de la réflexion artistique de Kehinde Wiley, Omar Victor Diop et Yinka Shonibare, d'où cette volonté de faire un retour sur le passé.

La série d'installations « The Library » de Yinka Shonibare est une approche intéressante face à ce travail de réécriture. L'artiste a réalisé une bibliothèque ne présentant que des auteurs africains, une autre ne présentant que des auteurs anglais mais celle qui suscite notre intérêt est *The American Library* (**Fig. 18**).⁶⁹ Elle tient à célébrer la diversité de la population américaine. Ces installations nous conduisent également à réfléchir sur la notion de vérité historique. Que serait la société américaine, si elle n'avait pas eu la contribution des populations immigrantes et des minorités comme celles de l'Afrique ? C'est un moyen de

⁶⁸ BASSENE, R, (2013). *L'art contemporain africain : enjeux et perspectives face à l'émergence du marché de l'art globalisé*.p.76.

⁶⁹ Tiré de : (En ligne), <https://www.theamericanlibraryinstallation.com/>.

montrer l'importance et la valeur de ces communautés trop peu mentionnées dans l'histoire des Etats-Unis. Cette œuvre présente des centaines d'ouvrages, tous recouverts de wax. Sur une grande partie de ces livres nous pouvons lire en lettres dorées le nom de personnes ou d'ancêtres ayant immigré sur le continent. Sur d'autres, le nom de personnages afro américains s'étant établis en Amérique du Sud durant la Grande Migration. C'est aussi une réflexion autour de l'immigration et de la diversité aux Etats-Unis. Cette œuvre se penche plus particulièrement sur la discrimination contre certains groupes, malgré la contribution de ceux-ci dans la construction de cette nation ; la communauté afro-américaine en est sans aucun doute un exemple pertinent. Ainsi, figurent des noms comme Tiger Woods, mais aussi des noms déjà mentionnés comme Barack Obama ou W.E.B. Du Bois. Nous pouvons alors parler d'une réécriture puisque Shonibare ne cherche pas qu'à montrer le côté positif de l'Amérique du Nord. C'est une manière pour lui de réactualiser l'histoire en mentionnant les problèmes auxquels les Etats-Unis font encore face, comme la discrimination.



Figure 18: Yinka Shonibare, *The American Library*, Hardback books, Dutch wax printed cotton textile, gold foiled names, headphones, 2018, Dimension: Variable, Cleveland Public Library.

Dans ce travail de reconnaissance, les artistes vont jusqu'à reprendre le titre des œuvres originales comme nous pouvons le voir avec l'œuvre *The Sleep of Reason Produces Monsters* (Fig.20) de Shonibare reprise du titre espagnol *El sueño de la razon produce monstruos* de la gravure de Goya. Il y a dans cette démarche une volonté de légitimer, sur la scène

internationale mais surtout occidentale, la place de ces œuvres mais aussi de ces individus inconnus. Dans le magazine *Multitudes* l'article d'Homi Bhabha, « Le Tiers espace » touche à un point très important dans ce contexte :

Une norme transparente se constitue, une norme posée par la société d'accueil ou par la culture dominante qui affirme tout le bien possible des autres cultures mais qui exige simultanément de pouvoir les situer dans son propre cadre de référence. C'est ce que je veux dire quand je parle de création de la diversité culturelle et d'endiguement de la différence culturelle.⁷⁰

Nous comprenons alors que, de manière consciente ou non, ces artistes pour se faire accepter, passent par la « norme » occidentale ou tout du moins par certains cadres de référence. Cette remarque répond à un autre élément important plus en lien avec l'attitude de ces artistes face au marché. Le commissaire d'exposition Numa Hambursin parle d'un « refuge référentiel »⁷¹ pour la plupart des œuvres de Kehinde Wiley par exemple. Ce terme, permet de s'interroger quant aux moyens utilisés par ces artistes d'origine africaine sur la scène internationale. En effet, s'il est indéniable de confirmer que cette référence permanente à l'histoire de l'art occidentale leur permet d'affirmer la place des noirs dans l'histoire, ce choix résulte également d'une volonté plus en rapport avec la question de l'acceptation de ces individus en tant qu'artistes. Dans son ouvrage *Critique de la notion d'art africain* Mbaye Diop avance un autre argument pertinent que l'on peut mettre en lien avec la pensée de Numa Hambursin. Pour lui, la domination de la culture occidentale étant encore très présente dans les mentalités, les artistes de manière consciente ou non se retrouvent dans la nécessité de s'aligner sur les goûts occidentaux afin de se faire accepter pleinement mondialement. Cette démarche est en partie due à la plus grande proportion d'acheteurs occidentaux face aux acheteurs africains eux même pour ce type d'œuvre. La loi de la demande sur le marché joue alors un rôle important dans ces décisions sans pour autant que cela soit la motivation première de ces artistes créant un art hybride.

⁷⁰BHABHA, H-K. et RUTHERFORD, J. (mars 2006). « Le tiers-espace », *Multitudes*, n° 26. p.95-107. (En ligne), <https://doi.org/10.3917/mult.026.0095>.

⁷¹HAMBURSIN, N. (2020). *Kehinde Wiley - Peintre de l'épopée*, Centre d'art La Malmaison, Cannes : Snoeck. p.10.

Dans la hiérarchie des genres établis par Félibien en 1667⁷², la peinture d'histoire est considérée comme le genre le plus noble, suivi du genre du portrait. Qu'il s'agisse de Diop, de Shonibare ou encore de Wiley, ils reprennent des peintures d'histoire afin d'élever au maximum la place de la figure noire. C'est encore un moyen de légitimer celle-ci dans l'un des genres picturaux les plus nobles qui soient dans l'histoire de l'art européen. Le peintre afro-américain va même jusqu'à respecter les formats exacts des œuvres de référence, entraînant alors une monumentalisation de l'individu représenté. Cette idée se retrouve également dans certains formats choisis par les deux autres artistes. Les installations de Shonibare, par exemple, reprennent même les peintures de Fragonnard en grandeur nature et en trois dimensions, donnant presque vie à ses personnages. Il en est de même pour sa série photographique : « The Sleep of Reason Produces Monsters » produite en 2008 et inspirée directement de la gravure du peintre espagnol Goya (**Fig.19**). Le fait de choisir le médium photographique permet de rendre l'œuvre plus réaliste et donc de donner un semblant de vie au personnage posant, tout comme le fait de présenter la photo en couleur conférant un certain dynamisme à l'œuvre.

⁷² DEMORIS, R. (2007). « La Hiérarchie des genres en peinture de Félibien aux Lumières », *Littérature et arts à l'âge classique 1 : Littérature et peinture au XVIIIe s., autour des Salons de Diderot*. (En ligne), <http://www.fabula.org/colloques/document613.php>



Figure 19 : Francisco de Goya, *El sueño de la razón produce monstruos*, 1797-1798, aquatinte et pointe sèche, 30.2 x 20.3 cm, The Metropolitan Museum of Art.

Figure 20: Yinka Shonibare, *The Sleep of Reason Produces Monsters (Asia)*, C-print mounted on aluminum, 185 x 127 cm (image and sheet), not on display.

Ainsi, ces œuvres d'histoire revêtent deux fonctions, à la fois un hommage et une critique de l'art occidental, tout en les utilisant pour tenter de redonner une place à la figure noire dans l'histoire. Il y a une volonté de rester attaché et fidèle au passé sans exclure le renouvellement et l'enrichissement⁷³. Avec sa série « Diaspora », Diop tient à répondre à cela. Il constate que les figures noires peintes par de grands artistes de l'histoire de l'art occidentale ne sont pas du tout les œuvres et les personnages qui sont cités dans l'histoire, malgré le rôle qu'ils ont joué dans celle-ci. Comme il s'agit pour lui de rendre hommage à des personnages marquants, Omar Victor Diop tient à s'investir davantage, c'est pourquoi il a fait le choix de se mettre en scène, de s'investir physiquement en utilisant son corps comme modèle et comme support artistique. Il y a une volonté de montrer ce dont on ne parle pas dans l'histoire que l'on nous présente habituellement. Le travail et le mélange avec l'actualité sont encore une fois présents dans cette série. Prenons l'exemple de sa photographie *Jean Baptiste Belley* (Fig.21),

⁷³ Mbaye DIOP, B. (2011). *Critique de la notion d'art contemporain africain*, Paris : Connaissances et savoirs.p.199.

référence directe à l'œuvre d'Anne Louis Girodet. Si nous poussons l'analyse visuelle un peu plus loin, nous remarquons que les trois couleurs les plus visibles sont le bleu, sur le ballon de foot ou sur le costume de l'artiste, le rouge, sur la partie en bas à droite et le blanc présent sur le costume. Ces couleurs renvoient aux couleurs du drapeau français, rappelant ainsi de façon encore plus marquée que Jean Baptiste Belley esclave affranchi fut le premier député noir de l'histoire de France élu en 1793. « Diaspora », de manière générale, est une série consacrée aux figures africaines ayant eu une importance dans l'histoire en dehors de l'Afrique. Un autre détail de l'œuvre de Diop peut attirer notre attention. Il s'agit du ballon de foot sur lequel l'artiste est accoudé. Sur l'œuvre de Girodet, Jean Baptiste Belley est appuyé devant le buste d'une figure primordiale de la pensée anticoloniale du XVIIIème siècle : l'abbé Raynal.⁷⁴ Ce philosophe français apparaît alors comme une figure de rassemblement pour l'Occident et l'Orient. Diop, dans sa réactualisation du tableau, remplace cette statue par le ballon de foot. Nous comprenons que ce choix n'est pas anodin puisque le football d'un point de vue sociologique est un sport populaire rassembleur qui permet de mettre de côté toutes différences culturelles ou toute hiérarchie sociale ; c'est donc un sport universel qui allie de façon moderne l'Occident et l'Orient mais aussi le Nord et le Sud. De plus, l'artiste observe certaines similitudes entre ces personnages de l'histoire oubliés parce qu'ils ne sont pas blancs et le profil des footballeurs africains de nos jours. La vision que certaines personnes ont de ces figures du football est paradoxale. Il y a à la fois une glorification de ces personnages mais aussi un rejet, tout comme il y a un sentiment de respect mais aussi un racisme latent. Cette référence au football est symbolisée, comme nous l'avons dit, par différents éléments selon les photographies : un carton rouge, des gants, un sifflet, un ballon comme nous le constatons sur l'image ci-dessous.

⁷⁴MOUREAU, F. (2011). « L'abbé Raynal et la fabrication d'un best-seller : de l'agent d'influence à l'apôtre », *Dix-huitième siècle*, n°43. p.541.
(En ligne), <https://www.cairn.info/revue-dix-huitieme-siecle-2011-1-page-541.htm>.



Figure 21 : Omar Victor Diop, *Jean Baptiste Belley « Diaspora »*, 2014, tirage photographique (impression jet d'encre pigmentaire sur papier Harman By Hahnemuhle), 60 x 40 cm, courtesy galerie MAGNIN-A, Paris.



Figure 22 : Anne louis Girodet, *Jean Baptiste Belley*, 1797, 159 x 111 cm, huile sur toile, Château de Versailles (impression jet d'encre pigmentaire sur papier Harman By Hahnemuhle), courtesy galerie MAGNIN-A, Paris.



Figure 23 : Kehinde Wiley, *Alan Tala and Teddy Siemogne*, 2012, huile sur toile, 243,8 x 182,9cm, Galerie Templon.

Figure 24 : Kehinde Wiley, *Place Soweto (National Assembly)*, 2008, huile sur toile, 244 x 183 cm, Galerie Templon.

Le peintre Kehinde Wiley, dans de nombreuses toiles, notamment dans sa série « The World Stage » reprend cette thématique du football lié à la communauté africaine. En se rendant au Maroc pour travailler sur sa série, l'artiste observe par exemple que la population marocaine est une population jeune, présentant un nombre élevé de chômeurs. Beaucoup de jeunes sans emploi passant alors leur journée à jouer au foot⁷⁵ ont été pour Wiley une source d'inspiration et ces lieux de rassemblement ont été des endroits de repérage pour trouver ses modèles. Les laissant poser exprès avec leurs vêtements, un certain nombre de modèles font le choix de porter des tenues de football rappelant ainsi l'importance de ce sport sur le continent africain. Cette intégration du foot au sein d'œuvres réactualisées de l'histoire de l'art, nous permet d'en arriver à une autre remarque sur l'art contemporain africain et sur la démarche de ces artistes, qui tiennent à s'adapter à la modernité occidentale tout en créant leur propre modernité africaine.⁷⁶ Omar Victor Diop parle d'une « Afrique optimiste » qu'il cherche à transmettre au sein de ses séries photographiques. Son but est de faire ressortir une autre vision, celle d'une

⁷⁵ Voir la vidéo youtube publiée le 17 janvier 2013 intitulée « Kehinde Wiley, The World Stage France, 1880-1960 » : <https://www.youtube.com/watch?v=Hy2MpS16EuM>.

⁷⁶ MBAYE DIOP, B. (2011). *Critique de la notion d'art contemporain africain*, Paris : Connaissances et savoirs.p.235.

Afrique jeune et dynamique constamment dans le processus créatif. C'est pourquoi le photographe, pour sa série « Diaspora », a sollicité des artistes et des personnalités ayant un impact dans ce domaine en Afrique. C'est donc une « nouvelle » image du continent et de sa diaspora, loin des stéréotypes et de la représentation marginalisée produite par les Occidentaux du peuple africain, que nos artistes travaillent également. Il y a aussi ce désir de nous montrer que l'Afrique, par ce dynamisme est, elle aussi, actrice de ce processus de l'avancée des idées mais aussi de la mondialisation.

Pour illustrer ce thème d'une image nouvelle, il faudrait s'arrêter sur le cas de la femme noire. Si la représentation de la figure noire de manière générale a longtemps été passée sous silence malgré sa présence constante dans l'histoire de l'art, la place des femmes est encore plus en marge. C'est à la fin du XVIIIème et au début du XIXème siècles que l'image de l'homme noir prend peu à peu plus de place et annonce un changement et une évolution vers la modernité. Mais qu'en est-il de celle de la femme noire ? Comme le dit Anne Lafont⁷⁷ lors d'un entretien sur France culture, les titres même ont leur symbolique. Si la chercheuse fait référence aux œuvres du XIXème siècle, cet argument peut également être relié aux œuvres actuelles comme nous avons pu le voir. Si de nombreux travaux et écrits ont eu pour objet « la figure noire » à cette même époque, Yvan Le Bihan observe deux éléments importants. Il y aurait, dans l'esprit de ces écrivains, une seule image de cette figure. Ainsi, aucune distinction de genre ne serait établie par les chercheurs dans leurs analyses. La femme noire est alors réduite à l'image de « l'Afrique noire » de manière générale. Ajoutons à cela que la plupart des écrits ont été rédigés par des intellectuels hommes. Il y a donc un regard masculin sur cette figure de la femme noire, en plus du regard colonialiste.⁷⁸ Le Bihan s'attache à un ensemble d'images, de stéréotypes et de symboles propres à une vision occidentale. Dans son article « L'ambivalence du regard colonial porté sur les femmes d'Afrique noire », il fait une observation qui peut être pertinente sur cette vision de la figure féminine noire. L'évocation de celle-ci renvoie encore de nos jours à un imaginaire ancien, de même que ce regard porté

⁷⁷Tirée de l'interview d'Anne Lafont sur France Culture.

(En ligne), <https://www.franceculture.fr/emissions/concordance-des-temps/lart-des-lumieres-fabrique-de-la-race>.

⁷⁸LE BIHAN, Y. (2006). « L'ambivalence du regard colonial porté sur les femmes d'Afrique noire », *Cahiers d'études africaines*, n°183, p.513-537.

sur la sexualité des Noirs, en particulier celle de la femme noire perçue comme « objet » sexuel et enfin, ce rappel de l'état de servitude qui persiste plus au moins.



Figure 25 : Omar Victor Diop, *Kadhi Niang* « Le studio des vanités », 2011, tirage photographique (impression jet d'encre pigmentaire sur papier Harman By Hahnemuhle), 90 x 60 cm, courtesy galerie MAGNIN-A, Paris.

Prenons l'exemple de la photo de *Kadhi Niang* (**Fig. 25**) au sein de la série « Le studio des vanités » d'Omar Victor Diop. Elle met en exergue plusieurs aspects grâce à la scénographie. L'objectif est positionné en contre plongée, lui conférant une position de puissance. Sa pose vient affirmer cette assurance qui relève de l'image de la femme moderne. Pour ce qui est du décor et du code vestimentaire, il est le reflet de ce cosmopolitisme entraîné par la mondialisation. Nous avons la présence de wax en arrière-plan mais aussi sur la chemise, rappelant la culture africaine. Néanmoins, le wax ici est réemployé à la mode européenne. Le côté occidental ressort également par la présence de l'ensemble vestimentaire rappelant fortement la mode victorienne. Il y a une recherche esthétique indéniable dans ces œuvres et un travail de mise en scène qui peut rappeler les autoportraits de Fosso, sans l'aspect ironique que l'on pouvait retrouver dans la série « Tati » du photographe. Ce travail scénographique se retrouve aussi dans les peintures de Wiley où les mises en scène sont étudiées afin que les modèles soient mis en valeur. Nous avons déjà évoqué la taille des toiles permettant de

rehausser la figure noire dans l'histoire de l'art occidentale. Wiley travaille sur d'autres détails pour renforcer l'effet de monumentalisation de ces modèles. Comme dans la photographie de Kadhi Niang de Diop, Wiley fait le choix de représenter la plupart de ses modèles en contre plongée, donnant plus de prestance aux modèles.



Figure 26: Kehinde Wiley, *Charles I*, 246,38 x 182,88 cm, huile sur toile, 2018, Saint Louis Museum Art.

Figure 27 : Antoine Van Dyck, *Charles I*, huile sur toile, 1636, 253 × 154 cm, Royal collection, Windsor Castle, Berkshire.

L'œuvre de Wiley s'inspire sans aucun doute de la pose du portrait de Charles Ier d'Angleterre. Elle donne un caractère de souveraineté, d'assurance, de pouvoir, qui permet également de ramener la femme au même rang que les hommes. De plus, le regard de la femme sur la toile vient renforcer la perspective en contre-plongée plaçant celle-ci au-dessus du public. Si Khandi Njang a eu la liberté de choisir sa pose, nous remarquons qu'elle est pratiquement identique à celle de l'œuvre de Van Dyck. Kehinde Wiley a voulu représenter cette image de force dans la série « An economy of grace » réalisée en 2012, qu'il consacre aux femmes de couleur.

*This series of works attempts to reconcile the presence of black female stereotypes that surrounds their presence and/or absence in art history, and the notions of beauty, spectacle, and the “grand” in painting.*⁷⁹

C'est une première pour le peintre de dédier une série à la femme noire. Pour cette occasion, au lieu de laisser ses modèles poser dans leurs propres vêtements, il collabore avec Ricardo Tisci, directeur de création de la marque haute couture Givenchy afin de créer une robe pour chaque modèle. Il sélectionne néanmoins tous ses modèles dans la rue. Il va passer du temps au Louvre avec Tisci et produit cette série qui nous pousse à réfléchir sur la notion de beauté féminine idéale, mais aussi sur la marginalisation fréquente des femmes de couleur. Cette série célèbre la femme noire, tentant de changer la vision de celle-ci, et lui donne une place au sein de l'histoire de l'art. Si l'artiste s'est inspiré encore une fois d'œuvres européennes, il n'a pas exactement repris la posture des personnages, il cherchait plus précisément à s'emparer de diverses thématiques picturales où la femme occidentale renvoyait une image à la fois d'assurance et de romantisme, glamour et élégante. Le portrait ci-dessous (**Fig. 28**) en est un bon exemple. Il renvoie comme son titre l'indique au thème de Judith et Holopherne, épisode biblique. La femme noire est alors placée dans une représentation d'un thème religieux qui est l'un des plus nobles selon les codes de la peinture académique occidentale. Nous remarquons à nouveau une perspective légèrement en contre-plongée, renforçant cette idée de domination et une vision d'une figure presque céleste. Elle vient soutenir cette image de la femme moderne où elle tient le rôle principal. Enfin, dans la représentation biblique de cet épisode concernant le meurtre d'un homme par une femme, Wiley fait le choix de montrer une femme blanche ayant été tuée par une femme noire. Toute cette réflexion est une manière pour Wiley de créer une identité et de renverser les rôles. Il y a une sorte de décalage entre le style très glamour des robes, le décor floral en arrière-plan et l'attitude et les poses des modèles. Nous pouvons parler d'une certaine ambivalence au sein de cette série. Le peintre cherchait à aller au cœur du glamour absolu tout en laissant apparaître une part de jeu et de fantaisie dans le rôle des personnages. En ressort une image de la femme noire à la fois forte, puissante, élégante, rappelant l'image d'un idéal féminin et entraînant la création d'une image de pouvoir.

⁷⁹ Tiré du texte de présentation de l'exposition « An economy of Grace » à la galerie Sean Kelly en 2012. (En ligne), <https://www.skny.com/exhibitions/kehinde-wiley>.



Figure 28: Kehinde Wiley, *Judith and Holophernes*, 2012, huile sur toile, 304,8 x 228,6 cm, Seattle Art Museum.

CHAPITRE 2 :

... PORTANT NEANMOINS UN DISCOURS ET UNE VISION PROPRES A CHACUN.

Nous avons vu dans le premier chapitre ce qui rapprochait Omar Victor Diop, Yinka Shonibare et Kehinde Wiley dans leur démarche artistique. Cependant, nous verrons au sein de ce deuxième et dernier chapitre que leurs discours, bien que très ressemblant de manière générale, présentent de nombreuses divergences et ce, pour de multiples raisons. Dans un premier temps, nous aborderons la notion d'identité afin de montrer les différences notables chez chacun d'eux et qui transparaissent dans leurs travaux respectifs. Dans un second temps, nous verrons que cela entraîne une représentation de la figure noire différente. Enfin, nous nous attarderons sur la question des costumes et des décors afin de mieux comprendre le travail et la réflexion entretenus autour de ces éléments dans l'œuvre de chacun.

2.1. UNE DIFFERENCE IDENTITAIRE NEANMOINS NOTABLE ...

Nous avons tenté de montrer que ces trois artistes présentaient une ressemblance d'un point de vue identitaire, notamment à travers leur formation effectuée dans les pays occidentaux et aussi par la double culture dont ils ont hérité. Or, de nombreux facteurs nous permettent de constater des différences notables entre Omar Victor Diop, Kehinde Wiley et Yinka Shonibare. Des trois, ce dernier présente un travail artistique qui s'appuie principalement sur les conséquences engendrées par la colonisation. Il y a donc, derrière la plupart de ses œuvres, un regard critique porté sur le rôle des pays occidentaux envers le reste du monde et sur la domination qu'ils exercent encore de nos jours. C'est une critique également de ce monde bipolaire et de cette différenciation blanc - noir que nous pouvons percevoir dans ses œuvres.

Pour parler de l'aspect qui va nous intéresser ici, nous pouvons nous pencher sur l'exposition « Ruins decorated » à la Goodman Gallery de Johannesburg. Pour cette première exposition solo présentée en 2018 sur le continent africain après quinze ans d'absence, Shonibare a cherché à reconsidérer et retravailler l'identité hybride post-colonial des citoyens du continent africain. Lors d'une interview pour le magazine *Art Africa*⁸⁰, l'artiste anglo-nigerian revient sur les thématiques abordées dans cette exposition et notamment sur sa vision des deux différents types d'empires colonisateurs à savoir : l'empire romain et l'empire britannique. Il tient tout de même à rappeler que les conséquences engendrées par la fin du colonialisme (thématique la plus fréquente dans sa réflexion artistique) est également au cœur de cette exposition. Ici, il s'agit de son travail avec la sculpture romaine qui retient notre intérêt. Les sculptures de l'antiquité romaine étaient polychromes, c'est pourquoi Shonibare décide de « remettre en état » ses propres sculpture en les peignant avec les couleurs et les motifs que l'on retrouve habituellement sur les tissus wax qu'il utilise. Cette idée de peindre ces sculptures répond à cette thématique d'une esthétique visuelle complètement occidentalisées de la sculpture en marbre blanc. On reconnaît le ton humoristique et ironique employé par l'artiste avec la réflexion apparaissant derrière le travail de ces sculptures. En effet, en nous rappelant que les sculptures antiques étaient à l'origine polychrome (par son utilisation du wax), Shonibare remet en question la manière dont les Occidentaux ont interprété ces

⁸⁰ STEVEN, N. (Août 2018). "Unbottling the artist Yinka Shonibare", *Art Africa Magazine*. (En ligne), <https://artafricamagazine.org/unbottling-the-artist-yinka-shonibare-mbe-nolan-stevens-goodman-gallery-ruins-decorated>.

sculptures. Pour lui, avant la déclaration erronée de Winckelmann au XVIIIème siècle concernant la supériorité de la sculpture classique en marbre⁸¹, la possibilité que ces sculptures soient colorées était confirmée. Le choix de recouvrir ces sculptures symboles de la puissance occidentale donne à celles-ci un caractère ambivalent. Afin de mieux saisir cette ambivalence, nous pouvons citer la sculpture *Julio-Claudian, A Marble Torso of Emperor* afin d'illustrer les différents points abordés.



Figure 29 Yinka Shonibare CBE, *Julio-Claudian, A Marble Torso of Emperor*, 2018, Fibreglass sculpture, hand-painted with Batik pattern, and steelbase plate or plinth, 143.5 x 81 x 53 cm.

C'est une manière pour Shonibare de montrer le pouvoir que joue la narration dans l'histoire, dans les relations entre Occidentaux et non-Occidentaux. Il tient à mettre l'accent sur la réinvention des relations entre dominant et dominé suite à la montée puis à la chute des empires occidentaux. Ces remarques se rapprochent fortement de la pensée de Nick Bromell. Dans son ouvrage *A Political Companion to W.E.B. Du Bois* l'auteur écrit :

⁸¹ Tiré de : (En ligne), <https://www.goodman-gallery.com/exhibitions/johannesburg-gallery-yinka-shonibare-mbe-ruins-decorated-2018>.

Both post-colonial and decolonial thought share a vision of the world as systematically transformed by Western imperialism, from the domination of the politics and economics of the non-Western world to the centering of the West in the global epistemic landscape.⁸²

Enfin, il cherche à montrer le rapport de force face aux luttes engagées par l'Afrique pour son indépendance dans son travail. Ce dernier point nous permet de nous concentrer sur une autre sculpture. *Post-Colonial Globe Man* (Fig. 30) de Shonibare est à la fois une critique de la domination des pays occidentaux mais aussi une illustration de la pensée panafricaine et de cette mise en valeur de cette notion d'hybridité et de double culture. L'œuvre représente un homme vêtu d'un costume rappelant la période victorienne mais fabriqué avec une variation de différents tissus africains. Le titre même de l'œuvre *Post-Colonial Globe Man* nous confirme que le personnage représenté est un colonisateur. De plus, il est positionné sur un globe montrant les possessions de l'Empire Britannique avant la Première Guerre mondiale. Ce globe répond à celui qui sert de tête à la sculpture et qui représente une carte du monde post-colonial tel qu'il est actuellement. Il y a une certaine ambivalence de l'œuvre en général. Si nous pouvons confirmer que le personnage est un colon de par la présence des accessoires et du globe placé sous ses pieds, la présence du tissu africain ainsi que le second globe viennent cependant contrebalancer cette image. Au premier abord nous pourrions penser qu'il s'agit encore d'une manière pour Shonibare de montrer le rapport de dominant-dominé, mais l'artiste, avec cette œuvre, souhaite au contraire mettre en évidence la possibilité que cet homme puisse prendre le contrôle de sa propre destinée.⁸³ Le caractère ambivalent et hybride de cette œuvre renforce cette idée tout comme le doute face à la couleur de peau du personnage et son identité même.

⁸² BROMELL, N. (2018). *A Political Companion to W.E.B. Du Bois*. Kentucky: The University Press of Kentucky.p.307.

⁸³SOSIBO, K. (Septembre 2018). « History re-dressed by Africa », *Mail and Guardian: Africa's Best read*. (En ligne), <https://mg.co.za/article/2018-09-06-history-re-dressed-by-africa/>.



Figure 30: Yinka Shonibare, *Post-colonial global man*, 2018, Fibreglass sculpture, Dutch wax Batik cotton fabric, leather and bespoke hand-coloured globes, 243 x 80 x 80 cm.

A l'inverse, Kehinde Wiley s'est longtemps questionné sur la possibilité de produire un art apolitique. Ce qu'il observe, c'est que pour tous les artistes de couleur on présuppose, on attend d'eux qu'ils présentent une œuvre politiquement engagée. Ainsi, il cherche à évincer l'aspect politique dans son travail. Selon lui, même s'il en venait à peindre un sujet banal comme un bol de fruits, cette œuvre serait perçue comme une œuvre ayant été peinte par un homme afro-américain et donc deviendrait politisée à un certain degré.⁸⁴ Son discours pour son exposition récente à Cannes vient confirmer cette pensée : « When you are a black artist, you are not allowed to be complex. All that is expected from you are simple narratives, a political label is placed on you as if you cannot also be poetic »⁸⁵. Cette divergence face à l'engagement politique au sein de leurs œuvres est mise en avant dans le texte de Murray « *Kehinde Wiley : Splendid Bodies* ».⁸⁶ En effet, Murray souligne dans cet article que Wiley

⁸⁴Tirée de : (En ligne), <https://www.frieze.com/article/kehinde-wiley>.

⁸⁵HAMBURSIN, N. (2020). *Kehinde Wiley - Peintre de l'épopée*, Centre d'art La Malmaison, Cannes : Snoeck. p.17.

⁸⁶ MURRAY, D-C. (Hiver 2007). "Kehinde Wiley: Splendid bodies", *Journal of Contemporary African Art*. Duke University Press. n° 21.p.90-101.

semble renoncer intentionnellement à la gravité critique et politique dans son travail contrairement à Shonibare.

D'un point de vu sociologique, un autre élément intéressant permet de détacher le peintre afro-américain Kehinde Wiley face à Omar Victor Diop et Yinka Shonibare : la question de la réappropriation. En effet, si Wiley est très familier avec la culture noire américaine, environnement dans lequel il a grandi, cela n'est pas le cas de la culture africaine. Le peintre, contrairement aux deux autres, n'a jamais résidé sur le continent africain. C'est donc une appropriation depuis les Etats-Unis qui permet à Wiley de commencer à découvrir ses origines, jusqu'à son premier séjour en Afrique.⁸⁷ Il s'est « longtemps senti étranger à l'Afrique »⁸⁸ comme il le dit lors d'une interview : « ce n'était pas mon histoire »⁸⁹.



Figure 31: Kehinde Wiley, *Dogon Couple*. 2008, huile sur toile, 243.8 x 213.4 cm.

Figure 32 : Couple assis, XVII^e siècle–début XIX^e siècle, métal et bois, 73 cm.

⁸⁷ BRISSON, T. (2018). *Décentrer l'Occident : les intellectuels postcoloniaux, chinois, arabes et indiens et le critique de la modernité*. Paris : La découverte.

⁸⁸ HAMBURSIN, N. (2020). *Kehinde Wiley - Peintre de l'épopée*, Centre d'art La Malmaison, Cannes : Snoeck.p.10.

⁸⁹ Ibid.p.10.

Ces voyages au Congo, au Cameroun ou encore dans les pays d’Afrique du nord en Tunisie et au Maroc donneront lieu à plusieurs séries comme « The World Stage France » (mentionné au premier chapitre) présentée en 2012 à la galerie Templon ou encore « The World Stage Lagos-Dakar » consacrée au continent africain. Nous pourrions alors parler d’une appropriation culturelle inversée puisque Wiley cherche à se réapproprier sa culture d’origine. En résultent des œuvres comme celles-ci, où l’artiste s’est inspiré d’une sculpture africaine traditionnelle représentant la population Dogon du Mali (**Fig. 31 et 32**). Bien que Wiley ait grandi aux Etats-Unis, pays dit du nord, le peintre afro-américain a été élevé dans un milieu défavorisé dans la banlieue de Los Angeles. A l’inverse, Omar Victor Diop et Yinka Shonibare ont grandi entre pays occidentaux (France, Angleterre) et l’Afrique mais dans un environnement favorisé. Par conséquent, cela induit, pour les deux derniers, une connaissance à la fois de la culture occidentale et africaine dès leur plus jeune âge. Nous pouvons dire que Wiley accumule, en quelque sorte, différentes identités perçues comme en marge de la société. Tout d’abord il est Noir, Noir dans un pays à grande majorité blanche, dans un pays ayant vécu colonialisme et esclavagisme. Kehinde Wiley étant homosexuel, son orientation sexuelle vient s’ajouter à sa couleur de peau ainsi qu’à l’environnement défavorisé dans lequel il a grandi. Nous évoquons au sein du premier chapitre sa volonté, dans le tableau représentant Barack Obama, de laisser des indices pour en faire une sorte de biographie, retraçant de façon visuelle la vie du président. Avec tous les éléments que nous venons de citer concernant Wiley, nous remarquons que nombre de ses œuvres le définissent lui-même, sans même le représenter. Il y a d’abord le choix de représenter des personnes afro-américaines appartenant aux quartiers défavorisés des Etats-Unis. Puis, nous avons sa réflexion autour des personnes noires d’Afrique, ramenant ainsi à ses racines.

Enfin, dernier élément plus subtil que nous remarquons dans certaines de ses œuvres : le travail sur la masculinité renvoyant notamment à la notion de genre. Nous aborderons ce dernier point en particulier dans la seconde partie de ce chapitre. Il y a donc, derrière les œuvres de Wiley, un rappel de sa propre identité qu’il représente à travers ses modèles connus ou inconnus. Le peintre l’affirme lui-même « *So much of what I do is a type of self-*

portraiture »⁹⁰. L'œuvre *Alan Tala and Teddy Siemogne* (**Fig. 23**), déjà traitée dans le chapitre précédent, en est une bonne illustration.

Au sein du premier chapitre, nous avons également évoqué la notion de portrait et son importance dans l'histoire de l'art contemporain africain, car il est un moyen d'affirmation identitaire pour les artistes d'origine africaine. Un autre élément permet de renforcer cette idée : l'autoportrait. Chez nos trois artistes, ce genre a une fonction narrative. C'est une manière aussi pour chaque artiste de s'échapper de lui-même en se mettant dans la peau d'un autre, qu'il s'agisse d'une personne fictive ou ayant réellement existé. Les différents rôles endossés par Diop et Shonibare dans ces « auto-portraits » n'ont pas du tout la même portée, comme nous le verrons. Ce travail sur la représentation de soi, qu'il s'agisse de Diop ou de Shonibare rejoint jusqu'à un certain point la démarche du photographe Samuel Fosso.

Je me devais de rendre hommage à ceux qui ont fait ma liberté, qui ont fait qu'aujourd'hui je ne suis pas un travailleur forcé et que je peux développer mon pays avec les moyens qui sont les miens. ⁹¹

Cette citation de Samuel Fosso ne peut être plus claire pour expliquer les raisons de la création de sa série « African Spirit » (**Fig. 33**). Il y a une volonté de réaffirmer la place de figures comme Martin Luther King ayant marqué l'histoire noire, de les rendre éternelles afin que personne ne les oublie. S'il s'agit d'autoportrait, il n'est pas question d'une auto représentation et cette remarque a son importance car il n'est pas question de l'identité propre de l'artiste mais de l'artiste qui endosse l'identité de quelqu'un d'autre.⁹² Cette observation est importante car la série « Diaspora » d'Omar Victor Diop que nous avons déjà traitée est basée sur cette même réflexion artistique à quelques détails près. Mais, cette idée de l'autoportrait non représentatif est bien présente dans la série puisque le photographe incarne des personnages ayant marqué l'histoire noire comme nous pouvons le voir avec l'œuvre *Jean-Baptiste Belley* (**Fig. 21**) déjà mentionnée.

⁹⁰HAMBURSIN, N. (2020). *Kehinde Wiley - Peintre de l'épopée*, Centre d'art La Malmaison, Cannes : Snoeck. p.10.

⁹¹Tirée de l'entretien de Jessica OUBLIE avec Samuel Fosso, Bangui, Novembre 2008. (En ligne), <http://africultures.com/samuel-fosso-je-me-devais-de-rendre-hommage-a-ceux-qui-ont-fait-ma-liberte-8254/>.

⁹² GODEAU.V. (2015). *La Photographie africaine contemporaine*, Paris : L'Harmattan.



Figure 33: Samuel Fosso, *Martin Luther King Speech*, 2008, Gelatin silver print, 162.8×122 cm.

La série photographique « Diaspora » n'est pas la seule où Diop a tenu à se choisir comme modèle. La série « Liberty » (**Fig. 34 et 35**) est en effet un autre exemple de série d'autoportraits non représentatifs. Créée en 2016, elle pourrait être vue comme la continuité de la série « Diaspora ». En effet, nous y retrouvons cette volonté de mettre en évidence cette quête de liberté sans cesse recherchée par les populations noires au cours de l'histoire. Ce que Diop constate, c'est un manque d'observation de la part des individus concernant la chronologie des mouvements de protestation sur le continent africain et ceux ayant eu lieu dans le reste du monde, lancés par les communautés diasporiques. Nous pourrions donc parler d'un certain engagement politique à la manière d'Omar Victor Diop.



Figure 34 : Omar Victor Diop, *Thiaroye-1944 « Liberty »*, tirage photographique (impression jet d'encre pigmentaire sur papier Harman By Hahnemuhle), 60 x 40 cm, courtesy galerie MAGNIN-A, Paris.



Figure 35 : Omar Victor Diop, *Selma-1965 « Liberty »*, tirage photographique (impression jet d'encre pigmentaire sur papier Harman By Hahnemuhle), 60 x 40 cm, courtesy galerie MAGNIN-A, Paris.

Dans son ouvrage *Africa Unite*, Amzat Boukari-Yabara parle justement de ce parallélisme entre la décolonisation en Afrique et les révoltes pour la liberté de la diaspora africaine. L'auteur observe un retour du panafricanisme en Afrique dans les années 60-70, secouant la diaspora qui se bat au même moment pour ses droits. Avec cette série « Liberty », Diop traite de ce parallélisme. Selon Boukari-Yabara, les Afro Américains ont longtemps pensé être l'avant-garde de la libération du continent africain et que celui-ci dépendait d'eux. Avec l'apparition de nouveaux états indépendants, la diaspora africaine perçoit de plus en plus l'Afrique comme le support de leur lutte pour l'égalité dans le monde.⁹³

J'ai souhaité m'interroger sur cet aspect, en essayant d'avoir une lecture plus universelle de l'histoire de la protestation Noire, afin de construire des passerelles permettant de mieux comprendre la question. (...) Le ton de « Liberty » n'est pas celui de la lamentation, mais plutôt celui du recueillement, de la solennité et de la célébration d'une quête ineffable d'une liberté trop souvent bafouée.⁹⁴

Ce discours de l'artiste lui-même sur son travail pour cette série nous permet de mieux comprendre la réflexion entreprise et son lien avec les observations de Boukari-Yabara. Il est intéressant de noter que Diop présente ici des autoportraits non représentatifs mais qui ne représentent pas non plus des individus. C'est ce qui différencie la série « Liberty » de la série *Diaspora*. Selon le photographe, pour la série « Liberty » il s'agit d'œuvres allégoriques. Chaque photographie se réfère à un événement particulier ayant marqué l'histoire noire. En observant toutes les œuvres de la série nous pouvons affirmer qu'elles marchent par paires, l'une faisant référence à des mouvements protestataires ayant eu lieu sur le continent africain et l'autre en Amérique ou en Europe, inscrivant alors ce travail dans une démarche de la pensée panafricaine. Les deux œuvres *Thiaroye-1944* et *Selma-1965* en sont la preuve (**Fig. 34 et 35**). La première, *Thiaroye 1944*, renvoie au massacre de Thiaroye ayant eu lieu dans un camp militaire près de Dakar au Sénégal. Ce massacre fit suite à la révolte des tirailleurs sénégalais réclamant leurs indemnités à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Ainsi, cet épisode historique opposait des tirailleurs sénégalais réquisitionnés par la France lors de la Seconde Guerre mondiale et les troupes coloniales françaises. Si Diop ne représente pas un

⁹³ BOUKARI-YABARA, A. (2014). *Africa Unite*, Paris : La découverte.

⁹⁴ *Afriques Transversales* (2016). Entretien avec le photographe Omar Victor Diop. *Études littéraires africaines*, n°41. p.119–132. (En ligne), <https://id.erudit.org/iderudit/1037798ar>.

personnage de l'histoire en particulier, ici, il joue le rôle d'une communauté entière, à savoir les tirailleurs sénégalais. Sur un fond noir renvoyant à une volonté de créer une ambiance de recueillement voulue par Diop, l'image de l'artiste se détache de ce fond. Il porte un ensemble qui rappelle l'uniforme porté par les tirailleurs sénégalais. En mémoire des personnes disparues lors du massacre, Diop fait le choix de dédoubler son personnage en se représentant de dos afin que ces individus gardent un certain anonymat. Néanmoins, celui nous faisant face regarde le spectateur droit dans les yeux, nous invitant à entrer dans l'œuvre. La seconde œuvre, *Selma 1965*, se réfère aux marches de Selma à Montgomery s'étant déroulées en 1965 en Alabama au cours de la lutte de la communauté noire américaine pour obtenir des droits civiques. Chaque détail compte sur cette photographie, les costumes rappelant le style vestimentaire de l'époque mais ce qui marque le plus se sont les colliers de fleurs blanches. Notons que ces trois marches furent effectuées dans une démarche pacifiste, à l'opposé de l'agressivité des autorités américaines entraînant la mort de nombreux manifestants. Ainsi, la présence de ces colliers de fleurs symbolise, dans ce cadre, à la fois la pureté pour ces marches pacifistes mais aussi la consolation afin de se remémorer les victimes de ce combat pour l'égalité et la liberté.⁹⁵ Une fois de plus, le décor de cette œuvre reste très sobre avec un fond noir. La scénographie adoptée par Diop est presque similaire entre ces deux œuvres.

Nous pouvons parler d'un travail de mémoire pour cette série photographique. Mais, contrairement à certains artistes contemporains africains comme Samuel Fosso qui dira de sa série *African spirit*, « C'est pour revendiquer et rappeler l'importance de ces personnages noirs qui ont marqué l'histoire avec un grand H »⁹⁶, ou Yinka Shonibare comme nous pourrons le voir avec sa série « Diary of a Victorian Dandy » (**Fig. 36 et 37**), nous ne ressentons pas de critique négative de la domination des pays occidentaux, mais plutôt une commémoration de l'histoire du peuple noir et de sa quête de liberté.⁹⁷ Cette différence du ton adopté, de même que la manière de s'engager politiquement de façon plus ou moins significative, s'explique en partie par la différence d'âge qui sépare les artistes. Si la notion d'identité afin de défendre les valeurs du continent africain, est un des éléments qui les a réunis au sein du premier chapitre,

⁹⁵ Afriques Transversales (2016). Entretien avec le photographe Omar Victor Diop. Études littéraires africaines, n°41. p.119–132. (En ligne), <https://id.erudit.org/iderudit/1037798ar>.

⁹⁶Tirée de l'entretien de Jessica OUBLIE avec Samuel Fosso, Bangui, Novembre 2008. (En ligne), <http://africultures.com/samuel-fosso-je-me-devais-de-rendre-hommage-a-ceux-qui-ont-fait-ma-liberte-8254/>.

⁹⁷ Afriques Transversales (2016). Entretien avec le photographe Omar Victor Diop. Études littéraires africaines, n°41. p.119–132. (En ligne), <https://id.erudit.org/iderudit/1037798ar>.

la différence d'âge entre Omar Victor Diop, Yinka Shonibare et Kehinde Wiley est à prendre en compte dans le présent chapitre. Il n'est pas nécessairement question d'une différence générationnelle mais, puisque Shonibare est né en 1962, Wiley en 1977 et Diop en 1980, elle marque tout de même une divergence au niveau du message porté dans leurs œuvres. Même si celle-ci n'est pas si grande, nous avons pu observer une évolution des mentalités et de la perception de l'Afrique par rapport aux pays occidentaux avec les plus jeunes.⁹⁸ Mbaye Diop rappelle, dans son ouvrage *Critique de la notion d'art contemporain africain*, que l'art africain, après une phase de revendication de ses origines et une autre de dénégation, entre dans une nouvelle ère. Il y a un tiraillement constant entre un repli sur soi et cet héritage colonial, déjà évoqué, conduisant à cette déconstruction des critères artistiques et des exotismes.⁹⁹ La décolonisation et les différents mouvements en faveur de la liberté des communautés noires ont entraîné différentes phases de rejet, d'acceptation et d'intégration de l'Occident par les communautés africaines. Ce processus et ce changement de mentalités témoignent bien d'une évolution et d'une transformation de la vision des artistes comme Diop, Shonibare et Wiley. Si nous nous penchons sur la série photographique de Shonibare, « Diary of a Victorian Dandy » (**Fig. 36 et 37**), nous constatons que le message véhiculé par les autoportraits de l'artiste au sein de ce travail est différent de celui des autoportraits réalisés par Omar Victor Diop. C'est en s'inspirant de la thématique des « *conversation pieces* »¹⁰⁰ du peintre et essayiste anglais William Hogarth que Shonibare réalise cette série.¹⁰¹ Artiste du XVIIIème siècle, Hogarth assiste à différents changements en Grande Bretagne, notamment sociétaux, avec l'émergence d'une classe moyenne : la bourgeoisie. La montée de cette nouvelle classe entraîne le développement de nouvelles pratiques telles que l'art de la conversation qui se répand progressivement, réunissant aristocrates et bourgeois. Ainsi, le peintre anglais se penche sur ce phénomène social en s'inspirant au sein de ces œuvres de ce concept que sont les « *conversation pieces* ».¹⁰² Ce thème pictural représente de manière générale un groupe de personnes en pleine action. Il se différencie des portraits de groupes statiques, le but étant de capturer l'instant, comme si les modèles représentés avaient été pris

⁹⁸ MBAYE DIOP, B. (2018). *Critique de la notion d'art contemporain africain*. Paris : Hermann.

⁹⁹Ibid.

¹⁰⁰Tirée de : (En ligne), tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/hogarth/hogarth-room-guide-room-4.

¹⁰¹ Tirée de : (En ligne), <https://africa.si.edu/exhibits/shonibare/dandy.html>.

¹⁰² Tirée de : (En ligne), https://www.louvre.fr/sites/default/files/medias/medias_fichiers/fichiers/pdf/louvre-communique-presse-william-hogarth.pdf

sur le vif. Hogarth n'hésite pas dans ces œuvres à apporter un regard moqueur et ironique face à ces sociétés mondaines où tout tourne autour de la politesse.



Figure 36: Yinka Shonibare, *Diary of a Victorian Dandy: 17.00 hour*, 1998, Chromogenic photographs, Collections of Peter Norton and Eileen Harris Norton, Santa Monica, California.

Yinka Shonibare, dans une démarche similaire, porte un regard sur cette société exclusivement blanche à cette époque. Ce qui est intéressant dans cette série photographique, c'est le rôle que tient Shonibare : un bourgeois du XIX^{ème} siècle. Chaque œuvre réalisée correspond à un moment de la journée du parfait dandy de l'époque victorienne. Si nous nous penchons plus précisément sur cette figure du dandy, nous notons une distinction entre deux types de dandysme : le mondain et le littéraire. Selon Baudelaire, ce style de vie, qu'il soit mondain ou littéraire aboutit dans les deux cas à : « une espèce de culte de soi-même »¹⁰³. En choisissant d'interpréter la figure du dandy, Shonibare joue un double rôle. Dans son article « Le dandysme et la figuration de l'histoire » paru dans *Ciel variable* Eduardo Ralickas explique : « Le métadiscours de Shonibare dans *Diary* se veut une appropriation de l'identité limitrophe du dandy afin de créer une mise en abîme du dandysme historique lui-même. »¹⁰⁴ Pour confirmer sa singularité le dandy a besoin de la réaction de son entourage. Il

¹⁰³ BAUDELAIRE, C. (1885). *L'Art romantique dans Œuvres complètes de Charles Baudelaire III*, Paris : Calmann Lévy.p.93.

¹⁰⁴ RALICKAS, E. (2004). *Le dandysme et la figuration de l'histoire*. *Ciel variable*, n°63. p.13–14.

joue un rôle pour exister. Seulement de par sa couleur de peau Shonibare joue lui-même le rôle du dandy puisque la figure de celui-ci se réfère au type blanc européen. En résulte cette mise en abîme subtilement orchestrée par l'artiste. Nous comprenons donc pourquoi tous les personnages sur chaque photo de cette série sont tournés vers Shonibare puisqu'il joue le rôle du dandy. Si nous allons encore plus loin dans ce travail de mise en abîme, nous remarquons que Shonibare crée un environnement théâtral autour de lui et que nous sommes spectateur de la scène théâtrale en entier. Nous pouvons percevoir cette pointe d'ironie dans ces représentations car l'artiste, qui endosse le rôle du personnage principal nous montre une vie de loisir et oisive qui se rapporte au profil du dandy. Si nous prêtons attention aux différentes heures de la journée indiquée dans les titres, nous remarquons que la journée d'un dandy, selon Shonibare, débute à 11h pour se terminer à 3h du matin. Nous décelons diverses critiques de cette société à travers les cinq œuvres de la série, rappelant le regard que l'artiste porte sur la société occidentale. Les photographies appartenant à cette série renvoient directement à ce rapport dominant dominé entre blancs et noirs. A l'inverse de Diop qui se positionne dans le rôle d'un homme noir dans sa série « Liberty », Shonibare lui endosse un rôle fantasmatique impossible à atteindre en tant que Noir.¹⁰⁵ Le fait qu'il soit la seule personne de couleur dans chaque œuvre de « Diary of a Victorian Dandy » rappelle l'oubli volontaire des Occidentaux de mentionner la communauté noire. Cette seule présence noire rappelle aussi la volonté, contrairement à Diop, de rendre visible cette dichotomie noire - blanc.

(En ligne), <https://id.erudit.org/iderudit/20763ac>.

¹⁰⁵Ibid.



Figure 37: Yinka Shonibare, *Diary of a Victorian Dandy: 11.00 hour*, 1998, Chromogenic photographs, Collections of Peter Norton and Eileen Harris Norton, Santa Monica, California.

Sur l'œuvre *Diary of a Victorian Dandy : 11.00 hour* (**Fig. 37**), Shonibare dans le rôle de dandy, est entouré de son personnel. Le fait que l'artiste se représente en dandy alors qu'il est noir déstabilise à la fois la représentation du parfait dandy mais aussi celle de l'Africain. Cela vient remettre en question la notion d'authenticité, que l'artiste cherche justement à déconstruire. En effet, la présence d'un dandy de couleur noire apparaît comme une critique historique et rappelle l'impossibilité d'atteindre ce statut à l'époque. Cette figure que Shonibare incarne ici, marque également une sorte de désenchantement face à l'exotisme ethnographique que l'on associe à l'identité africaine. Dans son ouvrage *Critique de la notion africaine*, Babacar Mbaye Diop évoque justement cette volonté des artistes africains contemporains de déconstruire les exotismes. Il y a un parallèle à établir entre la figure noire, à cette époque en marge de la société, et l'impossibilité pour le dandy de s'intégrer dans la société. Ralickas explique dans son article « Le dandysme et la figuration de l'histoire » à propos de l'utilisation de la figure du dandy dans la série « *Diary of a Victorian Dandy* » de Shonibare :

Ici, le dandysme se veut un moyen privilégié d'élaborer un « autoportrait travesti » de l'artiste qui fonde une autocritique du sujet tout en évitant la répétition tyrannique des catégories de l'opresseur. Dans ce schéma, le dandysme est à la fois outil critique et objet critiqué parce que l'essence du dandysme est réflexive.¹⁰⁶

Il y a donc une certaine ironie et moquerie derrière ces œuvres face aux pays occidentaux et particulièrement au sein de la série « Diary of a Victorian Dandy ». En plus de remettre en question la notion d'authenticité, l'artiste remet également en question ce qui forme la notion de « *Britishness* » ou l'identité anglaise impérialiste évoquée par Ralickas.¹⁰⁷ C'est donc la figure même du dandy, née en Angleterre, qui est abordée sur un ton humoristique mais aussi ironique. Dans l'ouvrage *Post-colonial Studies : The Key Concepts*, les auteurs mettent le doigt sur un facteur qui peut s'avérer pertinent dans ce cas. Selon eux, lorsque le discours colonial encourage les colonisés à imiter le colonisateur en adoptant ses habitudes culturelles, ses valeurs, ses institutions, et ici la manière de produire l'art, le résultat qui en découle n'est jamais une simple reproduction de ces traits. Au contraire, cette manière de copier, d'imiter, peut s'avérer une menace pour le colonisateur.¹⁰⁸ Cela est dû au fait que l'imitation n'est jamais très loin de la notion de moquerie. Toute imitation peut alors apparaître comme une parodie et c'est ce que nous retrouvons au sein de cette série photographique de Shonibare. Ainsi, nous avons pu comprendre à travers quelques œuvres, que la réflexion de nos trois artistes, malgré les apparences, étaient très différentes. En résulte un message et une vision du monde complètement divergents qui sera l'objet de la partie qui suit.

2.2. ... MENANT A UNE DIFFERENCE SUR LE REGARD PORTE SUR LA FIGURE NOIRE ET SUR LE MONDE

Nous venons d'exposer que les œuvres de Yinka Shonibare, Omar Victor Diop et Kehinde Wiley présentent leurs différences. Ainsi, nous allons nous intéresser à un élément en particulier, propre à chaque artiste. Comme nous l'avions expliqué, Yinka Shonibare porte un discours plus politiquement engagé, mettant en évidence une critique du rapport dominant-

¹⁰⁶RALICKAS, E. (2004). Le dandysme et la figuration de l'histoire. *Ciel variable*, n° 63. p.13-14. (En ligne), <https://id.erudit.org/iderudit/20763ac>.

¹⁰⁷ Ibid.

¹⁰⁸ ASHCROFT, B et GRIFFITHS, G et TIFFIN, H. (2007). *Post- Colonial Studies The Key Concepts*. New York, New York: Routledge.

dominé entre Occident et Afrique, ainsi que le rapport entretenu par ces deux entités et les conséquences sur le monde d'aujourd'hui. Le message que l'artiste fait passer au sein de ses œuvres peut se révéler parfois assez cru. Il y a, dans la plupart de ces œuvres une volonté de provoquer le spectateur, rappelant ce que nous venons d'aborder avec le côté moqueur et parodique que l'on peut retrouver dans le travail de Shonibare.

*I entertain the audience, I seduce, and then I provoke them [the spectators] into thinking. [...]. But at the same time, underneath that process, there is something more troubling. As an artist, it remains always important for me that the audience can engage both intellectually and aesthetically with the work of art.*¹⁰⁹

La série composée de différentes pièces « Gallantry and Criminal Conversation » (**Fig. 38**) a été réalisée pour la Documenta 11 en 2002. Celle intitulée *Gallantry and Criminal Conversation*, (*Threesome*) nous suffit à comprendre le caractère sexuel de l'installation.



Figure 38 : Yinka Shonibare, *Gallantry and Criminal Conversation (Threesome)*, 2002, three life-size fiberglass mannequins, three metal and wood cases, Dutch wax printed cotton, leather, wood and steel installation, dimensions variables, James Cohan Gallery, New York.

¹⁰⁹ MORISSON, V. (2016). « Yinka Shonibare, MBE and Sartorial Parody: Costuming as Subversive Practice », *Études britanniques contemporaines*, n°51. (En ligne), <http://journals.openedition.org/ebc/3401>.

Ici, l'artiste traite de questions se rapportant à la race et à la sexualité. S'inspirant du Grand Tour effectué par les jeunes hommes nobles aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, Shonibare met en évidence ce que l'on pourrait désigner comme la sphère publique. Elle correspond à la présentation officielle du Grand Tour à savoir : une transmission par l'expérience au travers de voyages en Europe pour les jeunes de l'aristocratie et non plus par l'autorité parentale.¹¹⁰ Ce qui est intéressant dans ce travail, c'est aussi la mise en avant de la partie inavouée, cachée de ce voyage initiatique car il servait de couverture pour ce que l'on désignait à l'époque comme des « *Criminal conversation* », en d'autres termes : l'adultère. Ainsi, Shonibare révèle deux aspects du Grand Tour. Le premier met en évidence la question des rapports sexuels pratiqués durant ces voyages. Le second présente ce Grand Tour comme un voyage initiatique, un passage à l'âge adulte pour ces jeunes nobles.¹¹¹ Il y a donc encore cette volonté de rétablir la vérité¹¹² entraînant une certaine ambivalence dans cet ensemble d'où le titre ironique de Shonibare « Gallantry and Criminal Conversation » pour la série. En dévoilant cette sorte de mascarade au sein de cette œuvre, Shonibare révèle autre chose concernant le rapport dominant dominé. En nous appuyant sur *Gallantry and Criminal Conversation (Threesome)* (**Fig. 38**), il ne fait aucun doute que l'artiste met en évidence l'appartenance de ces personnages à l'aristocratie et à leur richesse. A nouveau, comme pour sa série « Diary of a Victorian Dandy », Shonibare intègre un élément destabilisateur. Dans le cas de l'œuvre appartenant à la série « Gallantry and Criminal Conversation », il s'agit du choix du textile africain. Ce tissu est un signe, un indice permettant de faire comprendre au spectateur que le luxe et la richesse dans lequel vivent ces familles nobles reposent sur le travail d'individus moins chanceux et moins fortunés.¹¹³

¹¹⁰ Tirée de : (En ligne), <https://www.franceinter.fr/emissions/la-marche-de-l-histoire/la-marche-de-l-histoire-22-juin-2017>.

¹¹¹ Tirée de : (En ligne), <https://africa.si.edu/exhibits/shonibare/gallantry.html>.

¹¹² Ibid.

¹¹³ MORISSON, V. (2016). « Yinka Shonibare, MBE and Sartorial Parody: Costuming as Subversive Practice », *Études britanniques contemporaines*, n°51. (En ligne), <http://journals.openedition.org/ebc/3401>.



Figure 39: Yinka Shonibare, *The Swing (after Fragonard)*, 2001, Mannequin, cotton costume, 2 slippers, swing seat, 2 ropes, oak twig and artificial foliage, 330 × 350 × 220 cm, Tate, Londres.

Nous retrouvons ce rapport à la sexualité assez cru avec son œuvre *The Swing* (Fig. 39), s'inspirant de l'œuvre de Fragonard. La jeune femme représentée en trois dimensions peut être vue de tout les côtés. Cette installation permet alors au spectateur de se placer à la même place que les deux jeunes hommes présents initialement dans l'œuvre de Fragonard, *Les Hasards heureux de l'escarpolette* réalisée entre 1767 et 1769. Le spectateur devient lui-même alors une sorte de voyeur.¹¹⁴ Ainsi, tout comme dans l'œuvre *Gallantry and Criminal Conversation (Threesome)*, Shonibare instaure une sorte de malaise en lien avec ce dont on ne veut pas parler afin d'aller plus loin dans cette démarche voyeuriste. Dans son article « Yinka Shonibare, MBE and Sartorial Parody : Costuming as Subversive Practice », Valérie Morisson évoque l'identification d'un sexe masculin dans la forme de la branche située juste au dessus du mannequin, induisant alors une métaphore de la pénétration.¹¹⁵

¹¹⁴MORISSON, V. (2016). « Yinka Shonibare, MBE and Sartorial Parody: Costuming as Subversive Practice », *Études britanniques contemporaines*, n°51. (En ligne), <http://journals.openedition.org/ebc/3401>.

¹¹⁵ Ibid.

Si, dans certaines œuvres, le travail de Shonibare se concentre sur le rapport à la sexualité au XVIIIème siècle avec une vision critique, d'autres comme Kehinde Wiley traitent de la question de la sexualité d'une autre manière. Afin de mieux introduire le discours de l'artiste afro-américain sur le rapport à la sexualité dans les communautés noires, nous pouvons nous pencher sur le travail de Samuel Fosso, précurseur dans ce nouveau regard apporté sur la figure masculine noire. Le travail de Samuel Fosso est intéressant à analyser car il est à la fois critique dans sa démarche en portant un discours engagé, ironique et humoristique comme Shonibare, tout en ayant une autre approche de la sexualité et du genre se rapprochant davantage du travail de Kehinde Wiley. Sa photo *La femme libérée américaine dans les années 70* (**Fig. 40**), détruit toute cette image de l'homme africain mais aussi celle de la figure masculine moderne, produit du capitalisme et de la société de consommation. Tout signe de virilité que l'on associe en général à l'homme, autant africain qu'occidental, est ici absent, effacé par le costume de femme porté par Samuel Fosso. Ainsi, le photographe s'est travesti, portant bijoux de femme, maquillage, et chaussures à talon, rompant avec cette image sauvage, virile et hypersexualisée de l'homme noir.



Figure 40 : Samuel Fosso, *La femme américaine libérée des années 70* « Tati », 1997, tirage photographique.

De plus, Samuel Fosso n'a pas tenu à préciser le mot « noir » dans le titre de l'œuvre comme s'il voulait supprimer cette barrière que l'on dresse entre blanc et noir. Néanmoins, la pointe d'ironie réside dans ce costume qui évoque les wax africains. Le déguisement au sein des autoportraits de Samuel Fosso occupe une place primordiale. Selon Vincent Godeau, dans *La photographie africaine contemporaine*, cette importance du déguisement est caractéristique d'un bon nombre de photographes africains puisque tout ce travail de déguisement, de photomontage et de déconstruction leur permet de renvoyer à l'Occident le regard ethnologique qu'il porte sur les peuples africains.¹¹⁶ Le fond décoratif aux apparences exotique, est mis en contraste avec le tissu au sol rappelant les tissus vichy, signature de l'enseigne Tati. Il y a une fois de plus ce décalage recherché par l'artiste. Wiley va encore plus loin dans cette volonté de remettre en question la représentation de la figure masculine noire. Rappelons que dans les années 1980-90 (période à laquelle la série « Tati » a été créée), une figure populaire naît, poussée par la société de consommation. Il s'agit de la figure du rappeur noir propulsée sur la scène internationale, que nous avons déjà évoquée au sein du premier chapitre. Cette image complètement construite de la figure noire états-unienne vient s'ajouter à celle de l'homme noir tout court.

Cette déconstruction de la figure masculine, abordée avec Fosso, nous la retrouvons dans le travail du peintre afro-américain. Wiley cherchant à déconstruire cette image du rappeur construite par le marché blanc américain. Néanmoins, si Fosso se met en scène lui-même en se travestissant, Wiley a encore une fois recours à des modèles. Il ne cherche pas à les travestir puisque les individus restent dans leurs vêtements quotidiens. La déconstruction de la masculinité est alors visible dans la pose prise par les modèles, dans les tableaux de référence choisis par Wiley ou encore par le décor. L'œuvre ci-dessous est un exemple de ce travail sur la masculinité (**Fig. 42**). Cette œuvre appartient à la série « New Republic » ayant pour thématique les questions tournant autour de la représentation de la race, du genre et de la politique.¹¹⁷ *Femme piquée par un serpent* (**Fig. 42**) de 2008 est directement inspirée de la sculpture de Clésinger portant le même titre (**Fig. 41**). Elle fut au cœur de nombreux débats lors de sa présentation en 1847.

¹¹⁶ GODEAU, V. (2015). *La Photographie africaine contemporaine*, Paris : L'Harmattan.

¹¹⁷ Brooklyn Museum, Del Monico Books. (2015). *Kehinde Wiley, A new republic*. Catalogue d'exposition. New York: Eugenie Tsai.



Figure 41 : Auguste Clésinger, *Femme piquée par un serpent*, 1847, Statut marbre, 56,5×70 cm, Musée d’Orsay.

Si certains y virent un respect de la représentation académique classique, d’autres y virent une scène érotique mise en évidence par divers éléments comme la pose. Elle peut nous apparaître comme très suggestive, par exemple par le visage de la jeune femme qui, pour l’époque était beaucoup trop expressif. Les yeux grands ouverts ainsi que la bouche suggéraient, pour certains, non pas un cri de douleur mais plutôt un cri de jouissance.¹¹⁸ Dans la reprise de cette œuvre, Wiley réactualise la thématique. Ce n’est pas l’image de la femme qu’il rompt mais celle de l’homme.



Figure 42 : Kehinde Wiley, *“Femme piquée par un serpent”* 2008, huile sur toile, 259.1 × 762 cm, Courtesy of Sean Kelly, New York.

¹¹⁸ T, A. (Mai 2018). « Quand une piqûre de serpent se transforme en orgasme », Les découvreurs.com. (En ligne), <https://www.lesdecouvreurs.com/qui-sommes-nous-anais-terret>.

Le modèle représenté adopte exactement la même posture que la sculpture de Clésinger. Cependant, quelques détails sont modifiés. Nous pouvons par exemple observer que le personnage de Wiley a le visage tourné vers le spectateur, invitant celui-ci d'un simple regard. Ce regard vient alors renforcer la pose suggestive et sensuelle du jeune homme représenté. S'ajoute à cela l'absence du serpent initialement présent dans l'œuvre de Clésinger. Le peintre afro-américain ne cherche donc pas d'excuse pour représenter cet homme de cette manière. Contrairement à Shonibare ou Fosso, Wiley n'a pas recours au déguisement pour ce travail de déconstruction. En effet, le jeune homme posant porte la tenue parfaite du rappeur. Dans son souci du détail permanent, Wiley va même jusqu'à laisser apparaître la taille du modèle afin que nous puissions voir le caleçon de celui-ci rappelant la mode du baggi. A nouveau, Wiley décide de venir rompre ce style vestimentaire censé renvoyer une image de l'homme noir agressive, par la présence d'un fond de décor représentant des fleurs tout comme sur la sculpture de Clésinger.

Il y a aussi, pour le peintre, une volonté de mettre en valeur les contacts physiques entre les hommes dans des œuvres comme *Dogon Couple* (**Fig. 31**) brièvement abordé et dont nous reparlerons plus tard. Lors de son voyage en Afrique pour son projet « The World Stage France, 1880-1960 », Wiley observe qu'il y a une certaine proximité physique chez les jeunes des communautés africaines. Cette proximité revêt un aspect intéressant pour l'artiste, car elle n'induit pas un caractère sexuel quelconque mais un sentiment de tendresse et d'affection que l'on ne retrouve pas nécessairement aux Etats-Unis selon l'artiste.¹¹⁹ C'est sans doute en sélectionnant des œuvres où le contact physique était présent que Wiley a choisi de retranscrire ce contact physique chez ses modèles afro-américains. L'exemple de sa toile *Three Graces* (**Fig. 43**) nous le montre bien.

¹¹⁹ Galerie Daniel Templon, Paris et Bruxelles. (2015). *Kehinde Wiley, The World Stage France, 1880-1960*. Catalogue d'exposition. Paris.



Figure 43: Kehinde Wiley, *Three Graces*, 2005, huile et émail sur toile ,182.9 x 423.8 cm, Hort Family Collection, Los Angeles, California.



Figure 44 : Rafaello Sanzio, *Les Trois Grâces*, 1504-1505, huile sur bois (peuplier), 17,8 × 17,6 cm, Musée Condé.

A nouveau, il s'agit d'une œuvre s'inspirant d'un portrait de femmes : *Les Trois Grâces* de Sanzio (**Fig. 44**). Nous remarquons sur *Three Graces* de Kehinde Wiley le même processus que son œuvre *Femme piquée par un serpent*, à savoir le regard de deux des personnages tourné vers le spectateur, invitant celui-ci dans le tableau. Si nous poussons plus encore l'analyse de *Three Graces*, nous remarquons que le jeune homme de dos porte un tee shirt représentant les « The Negro leagues baseball » sous-entendant peut être dans cette œuvre une pluralité au sein même de la communauté noire. Cette idée est alors renforcée par le mouvement descendant formé par les différentes tailles des trois individus mais aussi par la différence de couleur de peau des modèles. De façon plus subtile, tous ces éléments sont aussi un moyen pour l'artiste de rompre avec l'image du rappeur noir américain mais également de mettre en avant la diversité de la communauté noire rappelant cette identité muticulturelle énoncée au sein du premier chapitre.

Wiley, dans sa réflexion en lien avec la diversité de cette communauté, va encore plus loin en cassant l'image de l'homme noir viril hétérosexuel. L'œuvre que nous avons présentée dans la partie précédente, *Dogon couple* (**Fig. 31**), nous permettra d'exposer cela en analysant cette œuvre plus en détail. Comme nous l'avons dit, l'artiste s'inspire d'une sculpture traditionnelle africaine représentant un couple appartenant à la communauté Dogon du Mali. A nouveau nous pouvons rappeler cette démarche panafricaine de la part de l'artiste afro-américain en s'inspirant d'une culture qui n'est pas celle de ses origines.

Initialement cette sculpture représente un couple hétérosexuel, symbole de créativité et surtout de productivité, insinuant l'interdépendance entre homme et femme. Dans sa reprise, Wiley choisit deux hommes pour adopter cette même pose. Cette œuvre questionne alors la vision hétéronormative du couple. Le professeur Steven Nelson, spécialisé en art africain et afro-américain parle justement de cette œuvre en intitulant son article « Wiley's Queer Couple » inclus dans le catalogue d'exposition *A New Republic*.¹²⁰ Il explique que cette peinture appartenant à la série « The world Stage : Lagos-Dakar » réunit à la fois l'intérêt de l'artiste pour les œuvres baroques mais aussi son intérêt pour la communauté diasporique, pour

¹²⁰ Brooklyn Museum, Del Monico Books. (2015). *Kehinde Wiley, A new republic*. Catalogue d'exposition. New York : Eugenie Tsai.

l'homosexualité dans la communauté noire et enfin un désir d'explorer la culture du jeune Africain contemporain. Nelson souligne que ces sculptures maliennes sont produites depuis des centaines d'années par la population Dogon et qu'à chaque représentation, les deux figures sont pratiquement identiques et la plupart du temps assises. La pose adoptée par le couple se réfère au rôle symétrique de l'homme et de la femme dans la culture Dogon. Elle marque aussi la contemporanéité du couple Dogon dans la mythologie. En un sens, cette démarche voulant montrer cette contemporanéité de la jeune population africaine rappelle à nouveau les œuvres des photographes maliens Seydou Keita et Malick Sidibé. C'est dans les années 1960 que Sidibé explore derrière son objectif la jeune population moderne malienne florissante. Cependant, ce qui différencie Wiley, c'est justement cette mise en évidence de la communauté homosexuelle qu'il ajoute au tableau. Le peintre représente ainsi la culture de la jeune société africaine comme un monde d'hommes où l'intimité et même l'amour prospèrent. Cette œuvre de Wiley se rapproche de la démarche du photographe Lyle Ashton Harris qui se représente avec l'artiste Iké Udé dans *Sisterhood* (**Fig. 45**). Les deux artistes travaillent sur l'intimité entre deux hommes mais aussi sur le caractère flou qui existe fréquemment dans un environnement homo-social et les relations homosexuelles.



Figure 45: Lyle Ashton Harris, *Sisterhood (Portrait of Sister and Brother)*, cibachrome photo print, 1990-1999, Color Print, 35.6 × 27.9 cm.

Si nous en revenons au désir de Kehinde Wiley de se réapproprier ses origines, un autre élément dans l'œuvre *Three Graces* (**Fig. 43**) s'y rapporte. Il s'agit de Léopold Sédar Senghor représenté sur le collier porté par le jeune homme à droite. Il semblerait que ce choix ne soit pas un hasard puisque Senghor fut le premier président du Sénégal libre. Comme nous l'avons mentionné au chapitre précédent, il fut à l'origine d'une politique idéologique et culturelle basée sur le concept de Négritude. Senghor, dans sa démarche politique, cherche à conserver et à défendre le patrimoine culturel traditionnel tout en adoptant une ouverture sur le reste du monde.¹²¹ De cette politique découle une nouvelle manière de penser l'art chez les artistes sénégalais mais aussi chez certains artistes d'autres pays d'Afrique. Le photographe Omar Victor Diop, d'origine sénégalaise, peut être identifié à ce concept de Négritude. Toujours dans cette recherche d'un travail hybride comme nous l'avons vu, il mêle à la fois la culture sénégalaise mais aussi les autres cultures africaines rappelant sa démarche panafricaine et enfin son intérêt pour le reste du monde.

Ainsi, si Wiley travaille sur la représentation de la masculinité dans la figure noire, Omar Victor Diop se penche sur une autre vision occidentale récurrente de la communauté noire ou plus précisément de la communauté africaine : la pauvreté. Nous l'avons déjà partiellement évoqué au sein du premier chapitre, mais Diop dans la plupart de ces séries photographiques, travaille sur une image de l'Afrique optimiste, jeune et dynamique. C'est pour contrer ces mêmes images de pauvreté et de misère que l'on attribue encore de nos jours à ce continent qu'il cherche à montrer une autre facette de l'Afrique, celle d'une Afrique moderne et dans l'air du temps malgré les crises politiques, la famine, la corruption. Sa série « Hopeful Blues » (**Fig. 46 et 47**) créée en 2015, est un parfait exemple de cette réflexion artistique.

¹²¹ MBAYE DIOP, B. (2018). *Critique de la notion d'art contemporain africain*. Paris : Hermann.



Figure 46 : Omar Victor Diop, *Untitled « Hopeful Blues »*, 2015, tirage photographique (impression jet d'encre pigmentaire sur papier Harman By Hahnemuhle), 60 x 40 cm, courtesy galerie MAGNIN-A, Paris.



Figure 47 : Omar Victor Diop, *Untitled « Hopeful Blues »*, 2015, tirage photographique (impression jet d'encre pigmentaire sur papier Harman By Hahnemuhle), 60 x 40 cm, courtesy galerie MAGNIN-A, Paris.

Notons que les modèles de ce travail sont des réfugiés Camerounais fuyant les violences qui sévissent depuis 2014. Néanmoins, Diop transforme ces événements tragiques en quelque chose de positif d'où le titre « Hopeful Blues ». Comme son titre l'indique, la couleur dominante est le bleu symbolisant l'espoir, la calme et la résilience pour le photographe. Les couleurs ont une importance primordiale pour l'artiste sénégalais puisqu'elles représentent un outil de pouvoir pour exprimer ses émotions, chacun ayant sa perception de ce que chaque couleur évoque.¹²² Nous pouvons également observer que la seconde couleur dominante est le blanc, symbole de pureté et d'innocence. A cela, s'ajoute le format choisi, renvoyant directement aux icônes religieuses élevant davantage la place de ces réfugiés, tous représentés devant un fond de nuages. Rien dans ces œuvres ne rappelle que ces individus sont des réfugiés de guerre civile. Sourires sur les lèvres, le soin apporté aux vêtements, les poses

¹²² Afriques Transversales (2016). Entretien avec le photographe Omar Victor Diop. *Études littéraires africaines*, n°41. p.119–132. (En ligne), <https://id.erudit.org/iderudit/1037798ar>.

adoptées par les modèles, la présence d'enfants renforçant cette idée d'espoir et sans doute symbole d'un avenir meilleur.

Si Omar Victor Diop décide de travailler avec des réfugiés camerounais, le projet auquel cette série appartient tient à mettre à l'honneur les réfugiés du monde entier. La participation de Diop à cette exposition nous permet de confirmer qu'il n'appartient pas à cette génération d'artistes qui voient à l'échelle locale, mais bien à l'échelle internationale. Le photographe faisant partie de cette génération postindépendance, développe alors un désir de participer à une nouvelle quête identitaire que Mbaye Diop, dans son ouvrage *Critique de la notion d'art africain*, désigne comme « la modernité universelle ».¹²³ Nous pourrions y voir une volonté de traiter des sujets qui touchent à la fois les pays dits « du Sud » mais également ceux dits « du Nord ». La série « Le futur du beau » d'Omar Victor Diop approche justement la question écologique devenue une préoccupation mondiale. Premier projet photographique de l'artiste, il fut réalisé pour les rencontres de Bamako. L'année de présentation de la série « Le futur du beau », la thématique abordée était « Pour un monde durable » mettant ainsi la conscience écologique au cœur de la création artistique. Lors d'un entretien avec le magazine « Afrique Transversale »¹²⁴ Diop présente la thématique ainsi : « il s'agissait de produire un cri du cœur, un constat ou une fiction sur le thème du recyclage, de la durabilité et de la pollution.»¹²⁵

¹²³ MBAYE DIOP, B. (2018). *Critique de la notion d'art contemporain africain*. Paris : Hermann.p.273.

¹²⁴ Afriques Transversales (2016). Entretien avec le photographe Omar Victor Diop. *Études littéraires africaines*, n°41. p.119–132. (En ligne), <https://id.erudit.org/iderudit/1037798ar>.

¹²⁵ Ibid.



Figure 48 : Omar Victor Diop, *Embouteillage* « Le futur du beau », 2012, tirage photographique (impression jet d'encre pigmentaire sur papier Harman By Hahnemuhle), courtesy galerie MAGNIN-A, Paris.

Dans cette série, Diop porte un regard sur le futur, en créant un scénario entièrement fictif autour de la question environnementale. Si la mode a été intégrée dans un sujet concernant l'écologie c'est parce que Diop, toujours dans cette démarche positive et optimiste n'a pas cherché à faire naître un sentiment de culpabilité chez le spectateur. Au contraire, ce qu'il tente de faire passer c'est un autre discours sur la question du recyclage qui pousse davantage vers une invitation à réfléchir non pas aux conséquences mais sur : comment pourrions-nous faire des déchets quelque chose d'utile ? A travers cette série Omar Victor Diop veut marquer les esprits. Comme il le dit nous sommes tous conscients des problèmes environnementaux mais nous n'agissons pas nécessairement. En exposant une série très travaillée, digne d'une couverture du magazine de mode *Vogue* pour aborder un sujet écologique, Diop cherchait à mélanger à la fois l'usagé, le détourné et opposerait le vieux et le neuf. De plus, « Le futur du beau » serait selon lui, une projection visuelle de ce que pourraient devenir nos standards de beauté et d'élégance en l'an 2112. Néanmoins, on pourrait y voir aussi une sorte de critique de la société de consommation et de la sur consommation de bouteille plastique. Si la question de la mode, l'importance du costume et du vêtements chez le photographe, mais aussi chez

Shonibare et Wiley, sera abordée dans la dernière partie de ce chapitre, nous pouvons d’ores et déjà évoquer la notion de standard de beauté. Encore une fois, Diop a pris pour modèle une mannequin noir. Le côté neuf recherché par Diop dans cette série passe alors par le nouveau regard que le photographe porte sur le recyclage mais aussi sur la mode. C’est une manière de remettre en question les critères de beauté imposés par les Occidentaux de nos jours à savoir une femme blanche, grande, mince, de préférence blonde aux cheveux longs et aux yeux bleus.



Figure 49 : Omar Victor Diop, *Mademoiselle Kraft* « Le futur du beau », 2012, tirage photographique (impression jet d'encre pigmentaire sur papier Harman By Hahnemuhle), courtesy galerie MAGNIN-A, Paris.

Si le modèle est bien une mannequin amie de l’artiste, il n’en demeure pas moins qu’étant noire de couleur et aux cheveux très courts et crépus elle ne correspond pas au modèle normatif préétabli. Sur la photographie intitulée *Mademoiselle Kraft* (**Fig. 49**) appartenant à la même série, la jeune femme adopte une pose que l’on pourrait considérer comme assez masculine si l’on se réfère à une vision hétéronormative. A cela, vient s’ajouter le morceau de papier kraft qu’elle tient dans sa main droite qui peut nous évoquer la forme d’un cigare qu’elle serait en train de fumer tout en posant. Elle semble nous défier du regard, renforçant cette image de la femme rebelle ou peut-être de mauvais garçon. Cette photographie en

particulier ne va pas sans rappeler l'œuvre d'Otto Dix *La femme à la cigarette* (Fig.50). Symbole de la femme moderne, la journaliste Sylvia Von Harden représentée dans ce tableau incarne la figure d'une femme presque androgyne mais qui reste une femme blanche. Nous pourrions dire que la photo de Diop est une version contemporaine de *La femme à la cigarette* d'Otto Dix.



Figure 50 : Otto Dix, *Portrait de la journaliste Sylvia von Harden, Portrait de femme*, 1926, huile et tempera sur bois, 121 x 89 cm, Centre Pompidou, Paris.

2.3. ... ET SUR LE TRAVAIL AUTOUR DU STYLE VESTIMENTAIRE.

Nous avons pu voir précédemment que le style vestimentaire revêtait une signification particulière chez ces trois artistes. En effet, Shonibare fait le choix de costumes propres soit au XVIIIème ou au XIXème siècle. Kehinde Wiley choisit en partie ses modèles en fonction de leur style- vestimentaire qui s'apparente le plus souvent à celui des Afro américains des

banlieues noires américaines. Enfin, Diop opte pour un look se situant entre l'Occidental actuel et l'Africain. Par cette première observation, nous pouvons comprendre que les vêtements ont leur importance dans le message transmis au travers des œuvres de chaque artiste. S'ajoute à cela l'emploi du wax. Déjà mentionné auparavant, il est devenu avec le temps un symbole de l'identité africaine, d'où le recours à ce tissu au sein de leurs œuvres. Cependant, si nous allons plus loin dans l'analyse de l'utilisation du wax, nous remarquons que la signification chez chaque artiste est particulière. Selon l'article de Valérie Morisson, « Yinka Shonibare, MBE and Sartorial Parody: Costuming as Subversive Practice », l'usage de ce tissu dans l'art s'est développé avec la mouvance postcoloniale chez les artistes africains, comme les photographes Seydou Keita et Malick Sidibé dans certaines de leurs œuvres. L'auteure met bien l'accent sur le caractère identitaire du wax, passant par-dessus sa simple matérialité. Nous avons vu que le wax apparaissait comme la marque de fabrique de Shonibare. Cependant, le costume a également son importance. Le recours au wax chez Shonibare est un véhicule tant artistique, social et politique qu'idéologique afin de renvoyer une critique assez forte. Morisson explique: « *Like other contemporary artists, he uses the traditions of masquerading and costuming to probe identity construction in our postmodern and postcolonial epoch.* »¹²⁶ L'aspect identitaire de ce tissu africain signalé par Valérie Morisson dans son article revêt ici tout son sens et particulièrement si on tient compte de la double culture dont l'artiste anglo-nigérian a hérité. Dans son ouvrage, *Seeing Through Clothes*, Anne Hollander met justement cette importance du vêtement en avant. Pour elle, si les personnages de Shonibare ne produisent pas de son, leurs vêtements parlent à leur place d'une certaine manière, il y a donc presque une personnalisation de ceux-ci.¹²⁷ L'œuvre *Scramble for Africa* (**Fig. 51**) réalisée pour le Musée d'Art africain de Long Island City, nous permet de mieux saisir le sens de cette remarque. Le choix du titre et du sujet est en lien direct avec la phrase évoquée par les Anglais lors du traité de Berlin signé en 1884, concernant la division de l'Afrique entre les pays colonisateurs dominants d'Europe. Conférence organisée par Bismarck, elle visait à déterminer qui devait procéder à la colonisation de quelles régions de l'Afrique.¹²⁸ La colonisation de ce continent au cours des décennies était devenue

¹²⁶MORISSON, V. (2016). « Yinka Shonibare, MBE and Sartorial Parody: Costuming as Subversive Practice », *Études britanniques contemporaines*, n°51. (En ligne), <http://journals.openedition.org/ebc/3401>.

¹²⁷HOLLANDER, B. (1993). *Seeing Through Clothes*, University of California Press.

¹²⁸VENAYRE, S. (1884-1885), *Encyclopaedia Universalis*.

(En ligne), <https://www.universalis.fr/encyclopedie/berlin-conference-de-1884-1885/>.

davantage une affaire politique qu'une affaire d'exploration. Chaque pays ayant préparé sa propre expédition, Bismarck voulait imposer des règles, notamment quant à l'utilisation libre de certains bassins fluviaux indispensables pour le commerce. Ainsi, au terme de plusieurs années de débats, de guerres diplomatiques et de conflits, le continent africain fut partagé entre les différents pays d'Europe. Les mannequins présents symbolisent chacun un pays d'Europe.



Figure 51 : Yinka Shonibare, *Scramble for Africa*, 2003, 14 life-size fiberglass mannequins, 14 chairs, table, Dutch wax printed cotton, The Pinnel Collection, Dallas.

Lorsque Anne Hollander parle d'une sorte de personnification des vêtements dans le travail de Shonibare, cette idée est bien présente dans cette œuvre. Les costumes en wax permettent à l'artiste de rappeler la présence de l'Afrique au cœur de cette histoire tout en marquant bien son absence physique lors de ce traité. Il y a donc un engagement politique fort qui en dit long sur la pensée de l'artiste vis-à-vis de la domination des pays du Nord. C'est une manière de rappeler, par cet emploi du wax mais aussi par la présence de la carte du continent africain sur la table, que les Européens font le choix de se diviser un continent entier qui ne leur appartient pas. Ceci nous donne l'occasion de nous arrêter sur un détail important dans le travail de Yinka Shonibare et son utilisation du wax. Pourquoi le choix de ce tissu sur des costumes du XIXème siècle ? Il rappelle d'un côté la colonisation du continent africain comme nous l'avons dit, mais il évoque également le pouvoir d'influence et le poids que prennent les pays

occidentaux dans les décisions mondiales. En effet, si nous nous penchons sur l'histoire du wax, nous nous apercevons que celui-ci est initialement un modèle issu de motifs imprimés venant d'Indonésie sous la domination hollandaise. Par la suite, la fabrication du tissu fut simplifiée lorsque les Hollandais décidèrent d'exporter le textile au Ghana (qui était à l'époque, une plate-forme commerciale pour les circulations vers l'Inde), dans l'optique de le commercialiser en Afrique. Toujours dans cet objectif, le tissu fut modifié afin de répondre au goût de la communauté africaine. L'expansion de ce marché entraîna le développement de sociétés spécialisées dans ce textile dans d'autres pays, comme la Grande Bretagne. Ainsi, les populations africaines commencèrent à importer le wax de Grande Bretagne. Ce facteur est important dans notre cas, car Shonibare choisit ces tissus africains sur le marché de Brixton à Londres. Nous comprenons alors que cela rajoute un degré de complexité au travail de l'artiste. En effet, le wax est perçu par la diaspora africaine comme un moyen de s'identifier à une Afrique qui est en réalité en partie inventée et idéalisée. C'est un moyen, selon Hobbs dans son article «Yinka Shonibare, MBE: The Politics of Representation. » de: « *wrapped themselves up in all things African, and, in the process, often imagined a place that bore little resemblance to the real Africa.* »¹²⁹ L'auteur ajoute que le wax peut être identifié comme un symbole polyvalent de colonialisme, de nationalisme et de globalisation. Ainsi, nous comprenons que la réflexion de Shonibare autour du wax a une portée identitaire, mais porte également un message critique sur le développement du commerce européen. Si l'artiste utilise le wax pour critiquer la période de colonisation, il porte un regard actuel sur les conséquences de cette colonisation et ce, même au travers du tissu africain. Le choix des tissus chez l'artiste présente une importance autant esthétique que stratégique pour le message véhiculé. Selon les pays et les communautés africaines, les différents modèles de wax ont une signification particulière. Ici, Shonibare ne les choisit pas en fonction d'une culture en particulier, mais par rapport au message qu'il veut faire passer. Cette remarque est tout de même importante car elle nous permet de rappeler que le wax est un symbole de polyvalence et de complexité. Nous comprenons alors que l'artiste à travers son emploi, remet en question

¹²⁹ HOBBS, R. (2009). 'Yinka Shonibare, MBE: The Politics of Representation', *Yinka Shonibare MBE*, Museum of Contemporary Art Sydney, Munich, Berlin, London, New York: Prestel Verlag, p.24.

la simplification et la pertinence des catégories artistiques, sociales, raciales, culturelles ; en somme, la pertinence de la définition de l'identité.¹³⁰



Figure 52: Yinka Shonibare, *The Victorian Philanthropist's Parlour*, 1996-97, Reproduction furniture, fire screen, carpet, props stanchions, Dutch wax printed cotton, Collection of Peter Norton and Eileen Harris Norton, Santa Monica, California.

L'œuvre *Victorian Philanthropist's parlour* (Fig. 52) nous le montre bien. Ici, Shonibare fait le choix d'une scène sans personnage représentant néanmoins un décor de l'époque victorienne avec tout le mobilier recouvert de wax. Ce qui nous intéresse ici, c'est le choix du tissu et les motifs représentés dessus comme nous l'avions fait avec *The Crowning* (Fig. 15) au sein du premier chapitre. Cependant, nous avons traité l'œuvre sous un autre angle : le travail d'hybridation et le mélange des références recherchés par nos trois artistes. Avec *Victorian Philanthropist's Parlour* nous allons proposer une analyse beaucoup plus critique d'un point de vue politique. En nous penchant sur le motif des tissus, nous pouvons identifier des joueurs de football noirs.

¹³⁰MORISSON, V. (2016). « Yinka Shonibare, MBE and Sartorial Parody: Costuming as Subversive Practice », *Études britanniques contemporaines*, n°51. (En ligne), <http://journals.openedition.org/ebc/3401>.



Figure 53: Yinka Shonibare, *The Victorian Philanthropist's Parlour (detail)*, 1996-97, Reproduction furniture, fire screen, carpet, props stanchions, Dutch wax printed cotton, Collection of Peter Norton and Eileen Harris Norton, Santa Monica, California.

Dans son article, Valérie Morisson explique que l'emploi de ce tissu permet à l'artiste de rappeler au public que les richesses acquises par les pays européens (notamment à la période victorienne) sont dues à l'exploitation des colonies.¹³¹ L'abolition de l'esclavage et la décolonisation n'ont pas pour autant mis fin à ces exploitations. C'est ce que Shonibare transmet à travers le choix de mélanger joueurs de foot noirs et logos de marques de luxe. Nous comprenons que l'artiste dénonce la persistance de la colonisation malgré les apparences ; nous pourrions donc parler d'une colonisation contemporaine.

Si nous nous penchons sur le travail des deux autres artistes, nous constatons que cette réflexion à la fois ambivalente et poussée sur le wax est propre à Shonibare. En effet, Omar Victor Diop n'hésite pas à affirmer lors d'une interview donnée dans « *Afriques Transversale* » (2016) que la dimension identitaire et la richesse graphique des tissus ne sont pas au centre de sa réflexion artistique.¹³² Le photographe se raccroche à la pensée de Chéri Samba sur l'importance des couleurs. Pour l'artiste congolais, les couleurs sont des émotions et permettent de transmettre un état d'esprit. Omar Victor Diop se positionne dans la même

¹³¹ MORISSON, V. (2016). « Yinka Shonibare, MBE and Sartorial Parody: Costuming as Subversive Practice », *Études britanniques contemporaines*, n°51. (En ligne), <http://journals.openedition.org/ebc/3401>.

¹³² *Afriques Transversales* (2016). Entretien avec le photographe Omar Victor Diop. *Études littéraires africaines*, n°41. p.119–132. (En ligne), <https://id.erudit.org/iderudit/1037798ar>.

perspective en ce qui concerne son utilisation du wax. Au sein de cette interview, il déconstruit cet idée du wax comme symbole identitaire de l'Afrique. Il rappelle que l'utilisation de ce tissu est propre à certains pays en Afrique et justement pas au Sénégal : selon l'artiste, le wax ne fait pas vraiment partie de la culture sénégalaise. Ce qui a rendu ce tissu populaire au sein de la jeune génération africaine, et donc au Sénégal, ce sont les marques de luxes et les célébrités de la société de consommation occidentale. Nous pourrions penser que Diop, comme Shonibare, cherche à porter un regard critique sur cette circulation inversée du wax mais ce n'est pas le cas. Lors de cet entretien pour « Afriques transversale » Omar Victor Diop affirme :

Mais j'ai vraiment l'impression d'appartenir à un courant de pensée et de militantisme serein. C'est-à-dire que nous ne sommes pas, nous ne sommes plus des Black Panthers de la culture, « fâchés et exaspérés ». Nous affirmons notre appartenance à ce monde, mais de manière très sereine. Nous sommes tournés vers la qualité picturale et vers l'usage de références qui nous sont propres.¹³³

Cette citation illustre bien la pensée de l'artiste sur le wax. Il se sert de ce tissu pour la couleur mais aussi pour l'engouement de la mode des jeunes générations d'origine africaine pour ce tissu. Ce n'est donc pas pour lui un phénomène de culture traditionnelle mais plutôt un effet de culture de la mode et c'est justement ce que l'artiste cherche à dire lorsqu'il parle de « qualité picturale » et d'« usage de références qui nous sont propres. ». De plus, l'artiste ajoute que le recours au wax dans son travail n'est pas si récurrent puisqu'il travaille plutôt avec de vieux tissus chinés en guise de décor. Néanmoins, ce qu'il constate, c'est que de nombreuses personnes ont tendance à prendre ces textiles pour du wax parce que Diop est un artiste de la communauté africaine. En réalité, seule sa série « Wax Doll, Poupées de Cire » est consacrée à ce tissu. Encore une fois, l'artiste porte un regard sociologique et non critique sur la société actuelle africaine contemporaine face à sa consommation du wax. Nous retrouvons à nouveau son intérêt pour la mode.

¹³³ Ibid.



Figure 54 : Omar Victor Diop, 2013, « Wax doll, Poupées de Cire », tirage photographique (impression jet d'encre pigmentaire sur papier Harman By Hahnemuhle), courtesy galerie MAGNIN-A, Paris.

Cette photo appartenant à la série « Wax dolls, Poupées de cire », est intéressante, Omar Victor Diop ayant décidé de représenter le processus de création de cette photo en la mettant en scène. Nous comprenons alors que derrière le style vestimentaire de ces modèles il y a une vraie recherche esthétique et artistique. Nous avons la présence de croquis faisant référence au créateur de mode. Ce dessin rappelle également que la mise en valeur de ce tissu par la mode a engendré son retour en Afrique dans un contexte non plus traditionnel mais un contexte de mode propre au monde occidental. Le processus de création et de fabrication de la robe portée par le modèle est mis en évidence par la paire de ciseaux, les rouleaux de fils à coudre et la règle, renforçant cette idée de « qualité picturale »¹³⁴, de recherche esthétique évoqué par Omar Victor Diop. Autre référence rappelant que ce tissu a intégré l'univers de la mode : le choix de nommer ses modèles « poupées de cire ». Elle renvoie directement aux mannequins sur lesquelles les vêtements des marques de luxe sont posés mais aussi ceux exposés dans les vitrines de magasins. La présence de tous ces éléments permet de symboliser que tout ce travail est nécessaire pour créer le désir de consommation. Le nom de la série est même écrit à la craie sur le fond du décor comme s'il s'agissait d'une publicité de mode.

¹³⁴Afriques Transversales (2016). Entretien avec le photographe Omar Victor Diop. *Études littéraires africaines*, n°41. p.119–132. (En ligne), <https://id.erudit.org/iderudit/1037798ar>.

Enfin, le travail de Wiley avec le wax est intéressant à différents niveaux. Rappelons que l'artiste n'a jamais vécu sur le continent africain et ne s'y est rendu qu'une fois adulte. L'utilisation du wax au sein de ses œuvres n'a pas de caractère purement traditionnel. Lorsque Hobbs parle du wax comme un symbole polyvalent de colonialisme, de nationalisme et de globalisme, il est certain que l'emploi de ce tissu par Kehinde Wiley dans ses œuvres présente un caractère purement rattaché à la notion de globalisation. Comme nous l'avons soutenu à maintes reprises, l'artiste s'est d'abord réapproprié sa propre culture d'origine, non pas sur le continent africain, mais bien aux Etats-Unis. De par sa notoriété mondiale, nous pouvons affirmer que Wiley participe à cette popularisation du wax chez les jeunes de la diaspora, mais aussi chez les jeunes du continent africain comme l'évoquait Omar Victor Diop. Cependant, si l'artiste afro-américain a recours à ce tissu en référence à l'Afrique, il n'y a pas de signification particulière derrière. Pour mieux comprendre l'utilité du wax dans le travail de Wiley, il serait pertinent de revenir brièvement sur le cas de Shonibare. Nous avons vu que l'artiste anglo-nigérian n'utilisait pas le wax dans un but traditionnel mais pour transmettre ses propres messages et ainsi donner une signification personnelle à chaque tissu employé dans ses œuvres. Il exploite donc le wax comme véhicule de représentation de la notion d'identité de nos jours. Le commissaire Okwui Enwezor résume très bien cette réflexion chez l'artiste anglo-nigérian :

*Shonibare's work is thus an attempt to propose the notion that all forms of culture and identity are constructed, shaped and reshaped by varying forms of historical conjunctions, appropriations, contestations and refusals.*¹³⁵

En revanche, chez Wiley, il n'y a ni recherche de signification traditionnelle, ni recherche personnelle pour envoyer un message. Nous pouvons prendre exemple sur l'utilisation du wax dans l'œuvre ci-dessous, *François Bertin (Fig.55)* appartenant à la série « The World Stage ». Ce tissu porte une signification particulière, notamment en Côte d'Ivoire. Appelé « L'œil de ma rivale », il évoque les tensions familiales. Il invite directement les membres de la famille et les proches à agir et à prendre position ; c'est aussi un tissu qui renvoie à la femme protégeant son couple.¹³⁶

¹³⁵MORISSON, V. (December 2016). « Yinka Shonibare, MBE and Sartorial Parody: Costuming as Subversive Practice », *Études britanniques contemporaines*, n°51. (En ligne), <http://journals.openedition.org/ebc/3401>.

¹³⁶ Tirée de : (En ligne), <https://www.vlisco.com/fr/lunivers-vlisco/design/histoires-des-tissus/>.

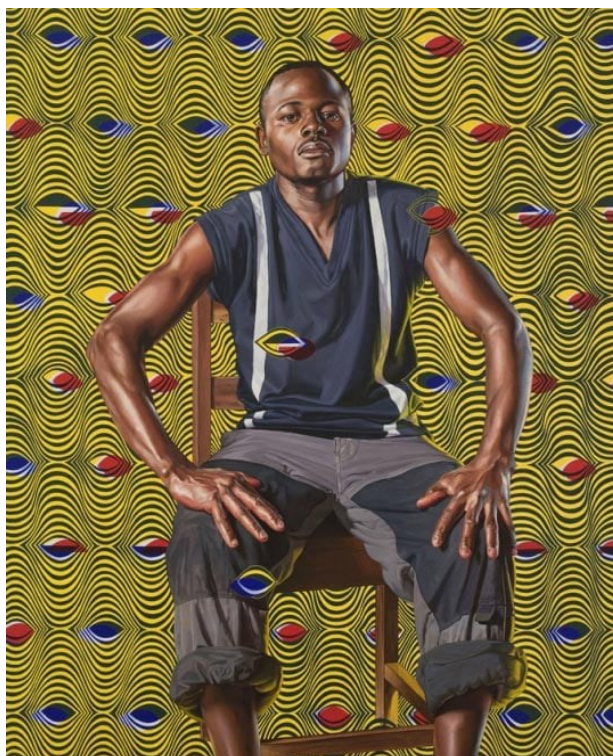


Figure 55 : Kehinde Wiley, *François Bertin*, 2012, huile sur toile, 190,5 x 152,4 cm.

Comme nous l'avons déjà mentionné au premier chapitre, le fil conducteur de cette série photographique soulève la question identitaire face à la globalisation. Si le choix de ces tissus chez Wiley porte un caractère purement esthétique, il n'en demeure pas moins que nous pouvons observer que le fond décoratif est aussi mis au premier plan. Nous pouvons y voir une manière de mettre à la fois des personnes de couleur anonymes en valeur, mais aussi de mettre l'Afrique, de manière générale, en valeur. En réalisant une sorte de mise en relief avec le fond, Wiley englobe de façon subtile le personnage inspiré d'une peinture occidentale. Enfin, ce travail avec le fond décoratif est réalisé dans la majorité de ses œuvres, comme si le peintre cherchait à montrer que chacun de ces modèles est imprégné de son histoire. Nous l'avons évoqué avec le portrait de Barack Obama et la présence de fleurs spécifiques retraçant la biographie du président afro-américain. Ici, la présence du wax permet de rendre en partie le portrait dynamique et beaucoup moins austère que le portrait de *François Bertin* réalisé par Ingres.

Il est intéressant d'observer que dans le choix vestimentaire, dans la série « The World Stage », très peu de modèles optent pour un style « traditionnel », confirmant alors

cette notion de la double culture. *Three Wise Men Greeting Entry Into Lagos* (**Fig. 56**) est l'un des rares exemples où les modèles ont choisi de porter des vêtements se rapportant à la culture africaine. La volonté de ces trois modèles de se faire représenter avec ces habits n'en fait pas moins d'eux des acteurs actifs de la mondialisation et encore moins des représentant de ce que certains désigneraient comme des Africains authentiques. Il y a là, le parfait exemple de cette liberté que nous avons de présenter différentes identités de nos jours. Si les codes vestimentaires occidentaux sont de manière générale les plus répandus mondialement parlant, il n'en demeure pas moins que les tendances culturelles se rapportant plus à un code vestimentaire traditionnel dans les pays en voie de développement se font peu à peu leur place sur la scène internationale et on observe un engouement pour certains styles non occidentaux sur le marché.



Figure 56: Kehinde Wiley, *Three Wise Men Greeting Entry into Lagos*, 2008, huile sur toile, 72 x 96 cm.

A travers les observations et les études entreprises tout au long de ce chapitre, nous avons pu constater une différence notable entre ces trois artistes. Elle part principalement de cette différence identitaire que nous avons évoquée en détail dans la première partie. Nous avons donc compris que ce désir de parler de l'Afrique ou de la figure noire se traduit de façon unique chez chaque artiste. Par cette différence de discours avéré, nous pouvons affirmer que Kehinde Wiley, Yinka Shonibare et Omar Victor Diop portent chacun une vision personnelle

de l'Afrique et de sa diaspora qui se rapporte à leur propre vécu et donc à leur construction identitaire personnelle. L'importance qui est donnée au style vestimentaire dans le travail de chacun est un exemple concret de ces divergences. L'emprunt de certaines références à d'autres cultures africaines dans leurs œuvres comme nous avons pu le voir, nous permet tout de même de mettre en lumière cette pensée panafricaine.

CONCLUSION

L'objet de ces recherches était de tenter de montrer de quelles manières les artistes Yinka Shonibare, Kehinde Wiley et Omar Victor Diop mettent en évidence, dans leur travail la double culture dont ils ont hérité. Il était question de mieux comprendre ce que signifie la notion d'identité chez ces artistes et, par extension, leur rapport à la notion d'authenticité mais aussi à leurs origines, ainsi que leurs visions sur l'Afrique et sur l'Occident de manière générale.

Dans un premier temps, nous avons pu établir quels étaient les éléments qui rapprochaient nos trois artistes. En nous penchant sur l'importance du portrait dans l'art contemporain africain, nous avons compris que ce genre avait une place primordiale dans le travail sur l'identité chez Shonibare, Wiley et Diop. La figure africaine étant passée du statut de curiosité à celui de sujet, comme nous l'avons vu avec l'arrivée de photographes africains comme Keita, Fosso et Sidibé mais également avec l'ouverture de l'Occident au reste du monde, cela a eu pour effet d'entraîner un re-questionnement identitaire important. S'ajoute à cela le constat selon lequel la figure noire représente à la fois la communauté africaine et la communauté diasporique. Afin de développer cet aspect de l'identité, nous nous sommes appuyée sur la notion de sujet colonial définie par Thomas Brisson. Shonibare, Wiley et Diop font partie de ces sujets coloniaux, et nous avons donc pu comprendre que les modèles, au sein de leurs œuvres, appartiennent à cette même catégorie. Les portraits permettent ainsi à ces artistes de mettre en évidence le développement de l'identité multiculturelle de façon visuelle.

Avec l'accroissement de la mondialisation, de plus en plus d'individus font face à une crise identitaire désignée comme « *double consciousness* » par Du Bois, de « repli identitaire » par Mbaye Diop et de « déchirure absolue » par Mbembe. Néanmoins, à partir de ce problème identitaire, Shonibare, Diop et Wiley cherchent justement à combiner les différentes cultures en créant leur propre vision de l'identité noire africaine. Les trois artistes montrent une capacité d'adaptation face à chacune des cultures, tout en faisant face aux difficultés causées par ce problème identitaire de la « *double consciousness* » décrit par Du Bois. De là, comme nous l'avons abordé les artistes développent un intérêt pour la notion de métissage culturel qui devient alors leur pensée et leur réflexion artistique hybride ; elle est également un moyen

pour Shonibare, Wiley et Diop d'avoir du recul sur la vision de la société occidentale sur la communauté africaine.

A travers cet état d'esprit hybride, les trois artistes construisent un contre-imaginaire de la figure noire africaine, déconstruisant l'idée pré-établie de l'existence d'un art africain authentique traditionnel, comme nous l'avons vu avec l'intellectuel Cheik Anta Diop. Visuellement, cette déconstruction se traduit par un jeu avec des références à la fois occidentales et africaines. Ce travail hybride joue également sur d'autres notions mises en opposition, notamment : le passé et le présent, l'art académique et l'art populaire... Si leurs œuvres font appels aux mêmes types de références, cela est en partie dû à l'environnement (pratiquement similaire) dans lequel ils ont grandi. Ce même environnement et cet esprit critique hybride ont permis à Shonibare, Wiley et Diop de développer un autre élément important commun dans leur travail : le rapport à la mémoire et le constat de l'absence du rôle de la communauté noire africaine dans l'histoire. Comme nous l'avons vu avec Achille Mbembe, il est question pour ces artistes de chercher à produire un discours, pour l'Afrique, qui jusque-là n'avait pas été écrit. Ce travail de conscience et de reconnaissance apparaît comme indispensable pour les Africains, leur permettant de faire partie intégrante de la civilisation universelle selon Mbaye Diop.¹³⁷ Pour Shonibare, Wiley et Diop cette réflexion est rendue visible par le travail de réinsertion de figures noires (connues ou non) au sein d'œuvres appartenant à l'art académique occidental. Cependant, ces mêmes références à l'art occidental peuvent être perçues comme un refuge référentiel essentiel, selon différents intellectuels comme Mbaye Diop. Ces artistes cherchant à être acceptés en tant qu'artistes et non comme artistes noirs africains, le passage par des références familières à la société occidentale semble inévitable. En effet, en reprenant ces œuvres classiques il y a aussi une réinterprétation et une démarche qui va au-delà de la simple reprise, qui rappellent entre autres, que la communauté noire africaine fait partie et a contribué à l'histoire occidentale.

Dans un second temps, même s'ils produisent tous les trois un art dit hybride, nous avons constaté qu'au sein de leurs œuvres cette double culture ne se traduisait pas de la même manière. De ce point de vue-là, ce ne sont pas leurs origines africaines qui jouent un rôle mais

¹³⁷ MBAYE DIOP, B. (2011). *Critique de la notion d'art contemporain africain : approches historiques, ethno-esthétiques et philosophiques*. Paris : Connaissances et savoirs.

plutôt le côté occidental de leur identité : américaine pour Wiley, anglaise pour Shonibare et plutôt française pour Diop, ces différences étant visibles dans leurs travaux. Nous avons établi que la différence géographique était un facteur permettant de justifier ces divergences artistiques. Par le choix des styles vestimentaires des modèles, nous confirmons déjà ces écarts, Wiley se référant au style du rappeur (figure née aux Etats-Unis) alors que Shonibare se réfère davantage au style victorien propre à l'Angleterre du XIXème siècle. Ce premier élément vient renforcer la pluralité des identités sur lesquelles Shonibare, Wiley et Diop travaillent. Ces nuances dans leurs œuvres sont aussi renforcées par l'intégration des informations qui se fait différemment chez chaque artiste. La question de la ré-appropriation, que nous avons davantage creusée avec le profil de Wiley, en est la preuve. Le peintre afro-américain juxtapose différentes identités perçues comme en marge de la société au cœur de ses œuvres, d'où son travail important autour de la masculinité. A l'inverse, Shonibare porte un discours beaucoup plus engagé en se concentrant sur des événements passés durant la colonisation et sur les conséquences actuelles que celle-ci a engendré. Nous avons pu constater que si ce travail de la mise en évidence de la double culture était un point commun entre les trois artistes, le discours transmis nous a permis de saisir qu'ils vivaient cette double culture de manières très différentes. La pensée de Mbaye Diop sur l'évolution des mentalités chez les artistes contemporains africains face à la colonisation et à la décolonisation a été un élément nécessaire, il nous a permis de pousser la réflexion sur l'autoportrait que l'on retrouve chez Shonibare et Diop. Cette thématique de l'autoportrait a été un bon moyen pour montrer les caractéristiques propres à chacun et de mieux discerner la différence de ton adopté par ces artistes face à la double culture. A nouveau, Mbaye Diop a été un support théorique afin de confirmer que ce désir de déconstruire les exotismes est bien avéré chez les artistes contemporains africains. Néanmoins, lorsque Shonibare évoque ce sujet, nous avons observé la plupart du temps un ton ironique et humoristique que l'on ne retrouve pas chez les deux autres artistes et encore moins chez Diop qui se définit comme un « militant serein ». Toutes ces observations ont été des moyens de mieux assimiler cette différence de vécu face à la double culture et de mieux la percevoir dans leurs œuvres. Si Shonibare et Diop ont eu recours à l'autoportrait non représentatif pour parler des identités au sein des communautés noires africaines, il peut être pertinent d'observer que Wiley lui a choisi des modèles inconnus pour parler de son identité. Ainsi, il y a nouveau une différence de processus de réflexion.

Enfin, l'étude du travail avec le wax, considéré comme un symbole de l'identité africaine, a été une composante nécessaire dans cette mise en évidence de leurs différentes approches face à la double culture. Le recours à ce tissu chez les trois artistes n'a absolument pas la même valeur. Nous avons vu avec l'analyse de Valérie Morison sur le wax chez Shonibare, qu'il est pour lui une sorte de matériel de communication à divers égards. En effet, il est à la fois un véhicule de critique sur la société occidentale, un moyen de mettre en exergue l'histoire de ce tissu, mais aussi une manière de mettre en évidence qu'il ne s'agit pas d'un tissu appartenant à toutes les cultures africaines. Ce dernier point est important également dans le travail de Diop, totalement conscient que le wax qu'il utilise de temps en temps n'appartient pas à la culture sénégalaise. C'est donc plus dans une démarche panafricaine, comme Wiley, que Diop s'en sert. A nouveau, l'utilisation du wax a été un moyen de voir la différence de ton adopté par nos trois artistes. Toujours dans une démarche critique et politiquement engagée, Shonibare nous montre que le mythe du wax comme identité culturelle de l'Afrique a été totalement construite par la colonisation. A l'inverse, Diop aborde la chose différemment et parle davantage d'un effet de mode influencé par la mise en avant du wax dans les pays occidentaux, sans pour autant adopter un ton critique mais plutôt en l'exposant comme un fait social. Chez Diop et Wiley, il est davantage question d'avoir recours au wax comme décor visuel, toujours dans un souci de qualité picturale. Si Shonibare se soucie également du décor, il accorde une importance primordiale au choix des tissus pour le message qu'il souhaite transmettre. Néanmoins, en nous attardant sur l'actualité de Diop, Shonibare et Wiley nous revenons à cette notion de panafricanisme qui a été l'aspect théorique le plus important tout au long de ce mémoire. Pour appuyer cette dernière observation, nous pouvons citer deux expositions. Se tenant au printemps 2021 à la Galerie Magnin à Paris, l'exposition intitulée « Héritage » organisée par Omar Victor Diop est la première. Le photographe a souhaité parler au sein de cette exposition de ces artistes que nous avons évoqués à plusieurs reprises dans ce mémoire et qui sont une source d'inspiration pour ses créations. Enfin, l'exposition « Yinka Shonibare CBE : End of Empire » débutant en mai 2021 à la Stephen Friedman Gallery nous rappelle également cette pensée panafricaine. Shonibare, au sein de cette exposition, a tenu à se pencher sur l'interdépendance entre l'Europe et l'Afrique de manière générale.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

- AMSELLE, J-L. (2010). *L'Occident décroché, enquête sur le post-colonialisme*. Paris: Stock.
- AMSELLE, J-L. (2001). *Branchements. Athropologie de l'université des cultures*. Paris : Flammarion.
- ASHCROFT, B et GRIFFITHS, G et TIFFIN, H. (2007). *Post- colonial studies the Key concepts*. New York, New York: Routledge.
- BASSENE, R. (2013). *L'art contemporain africain : enjeux et perspectives face à l'émergence du marché de l'art globalisé*. Sciences de l'information et de la communication. Université Nice Sophia Antipolis.
- BHABHA, H. (2007). *Les lieux de la culture : une théorie post-coloniale*, Paris : Payot.
- BOUKARI-YABARA, A. (2014). *Africa Unite*, Paris : La découverte.
- BRISSON, T. (2018). *Décentrer l'occident : les intellectuels postcoloniaux, chinois, arabes et indiens et le critique de la modernité*. Paris : La découverte.
- BROMELLE, N. (2018). *A political companion to W.E.B Du Bois*. Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Collectif Write Black. (2013). *Post colonial studies : mode d'emploi*. Paris : Presse universitaire de Lyon.
- COSSET, D. (2011). » Le «wax africain» dans les installations de YinkaShonibare », *Tissages et métissages, le textile dans l'art*. Dijon : Valérie DUPONT.
- DECRAENE, P. (1970), *Le panafricanisme*, Vendôme : Presse universitaire de France 4^{ème} édition.
- DIOP, C-A. (1959). *L'unité culturelle de l'Afrique noire*, Paris : Présence Africaine.
- DU BOIS, W.E.B. (1903). *The souls of black folk*. Chicago: A. C. McClurg & Co.
- GODEAU, V. (2015). *La Photographie africaine contemporaine*, Paris : L'Harmattan.
- GREENBERG, C. (Juin 1971). *Art and Culture: Critical Essays*. Beacon Press.
- HOBBS, R. (2009). 'Yinka Shonibare, MBE: The Politics of Representation', *Yinka Shonibare MBE*, Museum of Contemporary Art Sydney, Munich, Berlin, London, New York: Prestel Verlag.
- HOLLANDER, A. (1993). *Seeing Through Clothes*, University of California Press.
- KOUNOU, M. (2007). *Le panafricanisme de la crise à la renaissance, une stratégie globale de reconstruction effective pour le troisième millénaire*, Cameroun : Clé Yaoundé.
- LAZARUS, N. (2006). « Introduire les études postcoloniale » *Penser le postcolonial, Une introduction critique*, France : Amsterdam.

MANNING, P. (2003). *Histoire et cultures de la diaspora africaine*, Paris : Présence africaine.

MBAYE DIOP, B. (2011). *Critique de la notion d'art contemporain africain : approches historiques, ethno-esthétiques et philosophiques*. Paris : Connaissances et savoirs.

MBAYE DIOP, B. (2018). *Critique de la notion d'art contemporain africain*. Paris : Hermann.

MBEMBE, A. (2005). *De la post colonie : essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*. Paris : Karthala.

MOORE-GILBERT, B. (2017). *Post-colonial life-writing: culture, politics and self-representation*. Ney York, New York : Routledge.

MURELL, D. (2018). *Posing Modernity, The Black model from Manet and Matisse to today*. Yale University Press and New Haven and London.

SAID, E-W. (2003). *L'Orientalisme : l'Orient crée par l'Occident*. Paris : Edition du Seuil.

SCHWARZ, H et RAY, S. (2000). *A companion to post-colonial studies*. Malden, Massachusetts: Blackwell publishers.

SOURIAU, E. (1990). *Vocabulaire d'esthétique*, Paris : P.U.F.

STRONER-BENDER, J. (1995). *L'art contemporain dans les pays du « Tiers Monde »*, Paris : l'Harmattan.

TOURE, A. (1978). *Revolution, Culture, Panafricanism*, Guinée : English First.

Catalogues d'exposition

Brooklyn Museum, Del Monico Books. (2015). *Kehinde Wiley, A new republic*. Catalogue d'exposition. New York : Eugenie Tsai.

DUFOUR, A et Collectif (Auteurs). (2019). *Le modèle noir de Géricault à Matisse*. Paris : Flammarion.

Galerie Daniel Templon, Paris et Bruxelles. (2015). *Kehinde Wiley, The world of stage: France 1880-1960*. Catalogue d'exposition. Paris.

HAMBURSIN, N. (2020). *Kehinde Wiley - Peintre de l'épopée*, Centre d'art La Malmaison, Cannes : Snoeck.

Articles

Afriques Transversales (2016). Entretien avec le photographe Omar Victor Diop. Études littéraires africaines, n°41. p.119–132. (En ligne), <https://id.erudit.org/iderudit/1037798ar>. Page consultée le 30 avril 2021.

ALCANDRE, J. (2016). « La Conférence de Berlin 15 novembre 1884 - 26 février 1885 », *Allemagne d'aujourd'hui*, n° 217, p.90-97. (En ligne), <https://doi.org/10.3917/all.217.0090>. Page consultée le 30 avril 2021.

AZIMI, R. (18 mai 2019), « Kehinde Wiley, le peintre qui magnifie les communautés marginalisées », *M. Le Magazine du Monde*. (En ligne), https://www.lemonde.fr/m-le-mag/article/2019/05/17/kehinde-wiley-le-peintre-qui-magnifie-les-hommes_5463472_4500055.html. Page consulté le 4 Mars 2021.

BEAUJOUR, M. (1980). *Miroirs d'encre : rhétorique de l'autoportrait*, Paris : Seuil. p. 351-368. (En ligne), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k48031445/f21.image.texteImage>. Page consultée le 30 avril 2021.

BHABHA, H-K. et RUTHERFORD, J. (mars 2006). « Le tiers-espace », *Multitudes*, n° 26. p.95-107. (En ligne), <https://doi.org/10.3917/mult.026.0095>. Page consultée le 30 avril 2021.

CUILLERAI, M. (Janvier 2010). « Le Tiers-espace : une pensée de l'émancipation ? », *Autour de l'œuvre d'Homi K. Bhabha*, vol. 11, n° 1. (En ligne), <http://www.fabula.org/revue/document5451.php>. Page consultée le 20 mai 2020.

DEMORIS, R. (2007). « La Hiérarchie des genres en peinture de Félibien aux Lumières », *Littérature et arts à l'âge classique 1 : Littérature et peinture au XVIIIe s., autour des Salons de Diderot*. (En ligne), <http://www.fabula.org/colloques/document613.php>. Page consultée le 30 avril 2021.

DEVISSE, J, GEUS, F, PERROIS, L et POLET, J. (...). « Afrique noire (Arts) – Histoire et traditions », *Encyclopedia Universalis*. (En ligne), <https://www.universalis.fr/encyclopedie/afrique-noire-arts-histoire-et-traditions>. Page consultée le 28 Novembre 2020.

LE BIHAN, Y. (2006). « L'ambivalence du regard colonial porté sur les femmes d'Afrique noire », *Cahiers d'études africaines*, n°183, p.513-537. (En ligne), <http://journals.openedition.org/etudesafricaines/15292>. Page consultée le 30 avril 2021.

LEIRIS, M. (1998). « La sculpture africaine », *Journal des anthropologues*, n° 75. (En ligne), <http://journals.openedition.org/jda/2633>. Page consultée le 28 novembre 2020.

MARTINACHE, I. (mis en ligne le 30 mai 2010). « Paul Gilroy, *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience* », *Lectures*. (En ligne), <https://journals.openedition.org/lectures/1030>. Page consultée le consulté le 04 mars 2021.

MERLO, C et PERROIS, L. (1^{er} trimestre 1974). « La statuaire Fang, Gabon. Revue française d'histoire d'Outre-mer », tome 61, n° 222. p.164-165. (En ligne), https://www.persee.fr/doc/outre_03009513_1974_num_61_222_1747_t1_0164_0000_2. Page consultée le 30 avril 2021.

- MORISSON, V. (2016). « Yinka Shonibare, MBE and Sartorial Parody: Costuming as Subversive Practice », *Études britanniques contemporaines*, n°51. (En ligne), <http://journals.openedition.org/ebc/3401>. Page consultée le 23 Octobre 2020.
- MOUREAU, F. (2011). « L'abbé Raynal et la fabrication d'un best-seller : de l'agent d'influence à l'apôtre », *Dix-huitième siècle*, n°43. p.541. (En ligne), <https://www.cairn.info/revue-dix-huitieme-siecle-2011-1-page-541.htm>. Page consultée le 30 avril 2021.
- MURRAY, D-C. (Hiver 2007). “Kehinde Wiley, Splendid bodies”, *Journal of Contemporary African Art*. Duke University Press. n° 21.p.90-101. Page consultée le 30 avril 2021.
- NAUDILLON, F. (2005). « Le continent noir des corps. Représentation du corps féminin chez Marie-Célie Agnant et Gisèle Pineau », *Etudes françaises*, Volume 41, n° 2. (En ligne), <https://id.erudit.org/iderudit/011379ar>. Page consultée le 30 avril 2021.
- NDIAYE, M. (2013). *L'image théorique ou l'artiste face à l'histoire*, Association Multitudes. Vol.2, n°53, p.97-107. (En ligne), <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2013-2-page-97.htm>. Page consultée le 30 avril 2021.
- OLLIER, B. (Août 2010), « Samuel Fosso. Le Narcisse noir. », (En ligne), https://next.liberation.fr/culture/2010/08/03/samuel-fosso-le-narcisse-noir_669955. Page consultée le 30 avril 2021.
- PELTIER, P. (Automne 1999). « Carl Einstein. La Sculpture nègre », *Critique d'art*. (En ligne), <http://journals.openedition.org/critiquedart/2421>. Page consultée le 14 mai 2020.
- POLI, R. (2010). « Football et mondialisation : Le marché des footballeurs, réseaux et circuits dans l'économie globale. » *Afrique contemporaine*, Vol.233, N°1, p.103-103. (En ligne), <https://doi.org/10.3917/afco.233.0103>. Page consultée le 30 avril 2021.
- RALICKAS, E. (2004). Le dandysme et la figuration de l'histoire. *Ciel variable*, n° 63. p.13–14. (En ligne), <https://id.erudit.org/iderudit/20763ac>. Page consultée le 30 avril 2021.
- S, N. (Août 2018). “Unbottling the artist Yinka Shonibare”, *Art Africa Magazine*. (En ligne), <https://artafricamagazine.org/unbottling-the-artist-yinka-shonibare-mbe-nolan-stevens-goodman-gallery-ruins-decorated>. Page consultée le 4 Mars 2021.
- SOSIBO, K. (Septembre 2018). « History re-dressed by Africa”, dans *Mail and Guardian: Africa's Best read*. (En ligne), <https://mg.co.za/article/2018-09-06-history-re-dressed-by-africa/>. Page consultée le 08 mars 2021.
- SCHAUDER, A. (Janvier 2018). « Le tutu, roi des costumes de danse », entretien avec Martine Kahane et Anne-Marie Legrand. (En ligne), <https://www.operadeparis.fr/magazine/>. Page consultée le 30 avril 2021.

STEVEN, N. (Août 2018). “Unbottling the artist Yinka Shonibare”, *Art Africa Magazine*. (En ligne), <https://artafricamagazine.org/unbottling-the-artist-yinka-shonibare-mbe-nolan-stevens-goodman-gallery-ruins-decorated>. Page consultée le 30 avril 2021.

Technique et culture. (Janvier 2018). « Deux livres sur « le Wax » commentés par C. Hincker », *Le carnet de Techniques & Culture*. (En ligne), <https://tc.hypotheses.org/690>. Page consultée le 30 avril 2021.

T, A. (Mai 2018). « Quand une piqûre de serpent se transforme en orgasme », Les découvreurs.com (En ligne), <https://www.lesdecouvreurs.com/qui-sommes-nous-anais-terret>. Page consultée le 25 Novembre 2020.

TOURE, A-S. (Aout 1958). *Discours prononcé pour la proposition de la France d'intégration à la nouvelle Communauté française*. (En ligne), <https://perspective.usherbrooke.ca/bilan/servlet/BMDictionnaire?iddictionnaire=1717>. Page consultée le 30 avril 2021.

VAISSE, P. (1987). « L'autoportrait : questions de méthode. », *Romantisme, Images de soi : autobiographie et autoportrait au XIXème siècle*, n°56, p.101-112. (En ligne), www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1987_num_17_56_4945. Page consultée le 30 avril 2021.

VENAYRE, S. (1884-1885), *Encyclopaedia Universalis*. (En ligne), <https://www.universalis.fr/encyclopedie/berlin-conference-de-1884-1885/>. Page consultée le 08 Mars 2021.

VERNET, M. (Septembre 2008). « Baudelaire & le culte des images », *Acta fabula*, vol. 9, n° 8, Essais critiques. (En ligne), <http://www.fabula.org/revue/document4546.php>. Page consultée le 15 novembre 2020.

VINCENT, C. (2003). « Kasfir, Sydney Littlefield. – *L'art contemporain africain* », *Cahiers d'études africaines*, n°172. (En ligne), <http://journals.openedition.org/etudesafricaines/1551>. Page consultée le 14 avril 2020.

Sites internet

<http://yinkashonibare.com/>

<http://www.magnin-a.com/>

<https://www.omarviktor.com/>

<http://kehindewiley.com/>

<https://www.beaux-arts.ca/>

<http://themultiplestore.org/video-yinka-shonibare-mbe-in-conversation-with-iwona-blazwick/>

<http://classes.bnf.fr>

<https://www.seattleartmuseum.org/exhibitions/wiley>

<https://www.theamericanlibraryinstallation.com/>

<https://www.cairn.info/revue-politique-africaine-2000-4-page-12.htm>

<https://www.skny.com/exhibitions/kehinde-wiley>

<https://www.frieze.com/article/kehinde-wiley>

<https://collections.vam.ac.uk/item/O1263374/diary-of-a-victorian-dandy-photograph-shonibare-yinka/>

<https://www.erudit.org/en/journals/cv/1900-v1-n1-cv1069016/20763ac.pdf>

<https://www.vlisco.com/fr/lunivers-vlisco/design/histoires-des-tissus/>

<https://www.universalis.fr/encyclopedie/berlin-conference-de-1884-1885/>

<https://soundcloud.com/rencontresarles/atelier-des-forges-samuel>

<https://mg.co.za/article/2018-09-06-history-re-dressed-by-africa/>

<http://africultures.com/samuel-fosso-je-me-devais-de-rendre-hommage-a-ceux-qui-ont-fait-ma-liberte-8254/>

<https://www.operadeparis.fr/magazine/>