

Plaidoyer pour une histoire des arts visuels de l'Atlantique Noir

Christoph Singler

Je ne me situe pas dans une problématique essentiellement africaine. Pour moi, il n'y a pas un art africain, il n'y a pas un art sénégalais. Mon problème n'est pas de chercher à être africain, je le suis.

Viyé Diba

It might be discovered that the species Black may have a face as part of its essence, whereas its color is merely an accident. Color does not in any way define black.

Frank Bowling

Le moment est propice, les artistes afro-descendant.e.s ont désormais accès aux musées majeurs du monde, les institutions artistiques gérées par des africain.es et afrodescendant.e.s se multiplient. Or, signe du temps, le projet pour Dak'art 2020 proposait un retour à la Forge, symbole de la créativité africaine ancestrale. Malick Ndiaye, artisan de cette édition, entendait en finir avec les discontinuités dans l'histoire de l'art africain, pour retrouver le ou les fils conducteurs au-delà de la brisure que supposait pour l'art africain le colonialisme.¹ Peu avant, le pavillon de la diaspora à la Biennale de Venise 2017 soulignait la capacité critique de la diaspora, qui serait opposée à toute forme de nationalisme.²

L'Atlantique Noir, toujours une entité imaginaire ? Conçu par Paul Gilroy, il a été salué comme un apport substantiel à la conceptualisation de la diaspora africaine, au moins d'une partie importante. On a pu signaler qu'il faudrait aller au-delà de son cadre conceptuel et géographique, où l'Afrique restait à l'état de fantasme, et que l'Amérique du Sud semblait absente. Malgré ces objections, Gilroy définissait un nouveau rapport entre l'Afrique et la diaspora atlantique. Finis les temps où l'art de la diaspora était perçu comme un appendice de l'art africain. Au début du XX^e siècle on cherchait les traces des cultures africaines,³ mais ce principe archéologique n'est plus la grande priorité des artistes, si bien *l'archival turn* s'est développé fortement dans l'espace de l'Atlantique Noir.⁴ Du côté africain, l'afropolitanisme d'Achille Mbembe (2006) rappelle la dimension cosmopolite du conti-

1 www.dakart2020.com.

2 La publication en trois langues de ce numéro d'*Africanidades* entraîne un coût très élevé pour les traductions. Je regrette de ne pas pouvoir fournir davantage d'exemples dans ce qui suit, en raison de l'espace imparti. Ne figurent pas non plus les différentes philosophies de l'art africain, pour la même raison. Ceci dit, le format online facilite, j'espère, l'échange avec nos lectrices/lecteurs.

3 Farris Thompson, Ortiz, Rodrigues, Herskovits, etc.

4 Cela n'enlève rien à l'importance des recherches archéologiques menées actuellement dans les Amériques. Pour les artistes contemporains travaillant autour de l'archive il ne s'agit pas tant de trouver des œuvres d'art que des traces diverses, de l'esclavage et du post-esclavage.

ment, en ce que la circulation des idées et des objets est inhérente à la culture africaine bien avant le colonialisme.⁵

Jusqu'à présent il n'existe pas d'étude sur les arts visuels de l'Atlantique Noir dans l'ensemble.⁶ Cet angle permettrait peut-être de concéder davantage de consistance à l'Atlantique Noir, en ce qu'il tient ensemble les différentes pratiques locales. Les contacts entre les deux rives de l'océan se sont multipliés en particulier depuis les indépendances africaines, ce qui a donné lieu à une meilleure connaissance de l'art du continent, et à son tour, la diaspora a pu inspirer l'art contemporain africain. Everlyn Nicodemus (2009) soutient que l'Atlantique Noir a produit un changement dans l'art africain du XX^e siècle. Elle en situe le début dans la révolte d'Aina Onabolu contre le préjugé colonialiste qui considérait l'artiste africain incapable de s'inscrire dans l'art contemporain occidental.⁷ De l'autre côté, dans une conversation avec Huey Copeland qui eut lieu dans le cadre de *Afro Modern*, à Liverpool en 2010, Glenn Ligon se disait attiré par l'ouverture qu'il supposait pour les artistes noirs des États-Unis (Copeland 2009).

John Pepper – 20 ans après Jan Vansina - a remarqué à juste titre qu'il n'y a rien de comparable en histoire de l'art à ce qui s'est fait pour l'histoire africaine tout court (Pepper 2005 : 95-96), et encore moins des travaux qui abordent les deux rives de l'Atlantique (dans le domaine musical, la situation est bien meilleure). Selon Bennetta Jules-Rosette le mélange entre l'art africain et celui de sa diaspora ne débouche que sur le « chaos » : il faudrait « identifier les traces d'homogénéité et de différence dans les métamorphoses de l'art globalisé » en explorant « couche par couche » l'art et ses représentations (Jules-Rosette 2008). Des tentatives ont été entreprises pour écrire des histoires partielles, de cet espace aux contours flous : Visoná-Blackmun pour l'Afrique (2000), Sharon Patton (1998), Richard Powell (2003) pour les États-Unis, Emanuel Araújo (1988), Nelson Aguilar (2000) pour le Brésil ont fait des contributions importantes. Dans le domaine des arts dits « traditionnels », Farris Thompson (1983, 2008), Isabel et Jorge Castellanos pour Cuba (1994), Sally et Richard Price pour les Maroons de Guyana (2000), ont écrit des textes fondamentaux. Quelques grandes expositions se sont également essayées au sujet ; *Histórias afro-atlânticas* (2019), produite au Brésil, a été la plus complète à ce jour, à la suite d'*Afro Modern* (2010), plus modeste. S'il n'existe pas d'histoire de l'art africain à ce jour ni de sa diaspora, comment en écrire une histoire en joignant les deux ? Cela ne serait pas une gageure, ce serait de la démesure. Une telle histoire qu'apporterait-elle de nouveau ?

J'essaierai d'exposer quelques perspectives, non sans discuter les nombreux obstacles, le moindre n'en étant pas les différents cadres théoriques tentant de figer leurs objets, souvent insaisissables. Ce qui suit ressemblera à un bricolage de pièces fort connues grâce aux travaux des spécialistes. L'Atlantique Noir est une vaste chambre d'échos, où faire la part entre rétentation, analogie, parallélisme, connexion ou appropriation semble voué à l'échec. Mais on peut se concentrer

5 Voir Eyo Ekpo (1977), parmi les premiers spécialistes africains à contester les perspectives trop étriquées de l'ethnographie européenne.

6 Singler (2020). Eddie Chambers (2020) appelle de ses vœux des études comparées entre le Black British Art et l'African American Art, saluant Céleste Marie Bernier, *Stick to the Skin : African American and Black British Art, 1965-2015*. Oakland : University of California Press, 2018. En réalité il s'agit d'une série de portraits de quelque 50 artistes autour des seules thématiques de la mémoire et la résistance, ce qui réduit fortement l'amplitude des sujets abordés par les arts de l'Atlantique Noir. La remarque de Chambers signale une lacune béante, au demeurant plus vaste qu'il ne le soupçonne

7 Voir sur Ainalolu voir Chika Okeke Agulu (2016).

sur une mise en perspective des recherches déjà faites. Il s'agit de trouver des fils conducteurs repérables à différents endroits du globe, non nécessairement partout évidemment, et probablement pas nécessairement visibles à tout moment. Ce qui plaide pour une telle histoire, ne serait-ce qu'à l'état virtuel, ce ne sont pas les « traces d'homogénéité » dont parle Jules-Rosette. « Homogénéité » de quoi, à quel niveau : culturel, formel, racial, politique ? Ce serait nier la diversité culturelle au sein de l'Atlantique Noir. Une telle histoire porterait son attention plutôt sur la circulation entre art africain et art diasporique, plus ou moins intense selon les périodes et allant dans les deux sens. Circulation, mais aussi interruption et tentative de suppléer aux lacunes par la synecdoque, où l'artiste individuel est censé représenter la continuité. Dans un film de Manthia Diawara (2008), Édouard Glissant réaffirme la position d'un grand nombre d'artistes visuels de la diaspora : « Sur le navire négrier, nous avons perdu nos langues, nos dieux, tous les objets familiers, les chansons, tout. Nous avons tout perdu. Il ne nous restait que des traces ».⁸ La trace donc, ou bien les traces, tantôt élusives tantôt bien visibles, bien explorées aussi. La trace est une invitation à continuer la recherche, une invitation à combler l'espace entre l'une et l'autre, mais elle invite aussi à construire (imaginer) un itinéraire. Pour prendre l'image caribéenne par excellence, l'océan - espace opaque, gouffre, cimetière - est histoire. Le bateau négrier imaginé par Gilroy donne un ancrage instable, insaisissable, au Black Atlantic, image à la fois de la fracture, et de la recomposition de l'être, comme l'imaginait Wilson Harris dans un passage sur le Limbo (Harris 1999: 156-160).

Pour l'Afrique, la colonisation européenne constitue une modalité de rupture différente. Ici le débat porte sur la nature et les effets de la modernité définies par l'Europe versus une modernité africaine *sui generis* (Chika Okeke Agulu 2017). C'est une polémique trompeuse où l'on continue d'associer changement avec « modernité ». L'exemple donné récemment est Olowé d'Isé (Abiodun 2014), artiste qui a modifié considérablement le langage formel de la sculpture en région yoruba. Une remarque cependant : ce qu'on appelle en art « modernisme » couvre à peine un versant des arts visuels occidentaux du XX^e siècle. Nombre d'artistes occidentaux étaient plutôt sceptiques à l'égard de la modernité.

D'un côté, Senghor défend la continuité des traditions africaines ; de l'autre, Glissant et nombre d'artistes et écrivains caribéens s'y opposent. Mais cette rupture ne signifie guère que la seule solution a été l'« assimilation » aux cultures nationales respectives. À l'inverse, un postulat de base est que les cultures afrodescendantes ont contribué ou bien contribuent à la formation de celles-ci, si on définit ces nations comme étant en processus de formation. En outre, elles ont pu influencer à leur tour l'art africain contemporain.

Sortir des cadres (deframing)

Manthia Diawara (2018) remarque qu'Édouard Glissant s'intéressait en particulier à ce qui est hors-cadre. Chez Glissant, la différence n'est pas synonyme d'opposi-

8 Cité par Diawara (2018): « On the slave ship we lost our languages, our Gods, all familiar objects, songs, everything. We lost everything. all we had left was traces. That's why I believe that our literature is a literature of traces » (la traduction est mienne).

tion entre le soi et l'autre, « elle ignore les frontières linguistiques, territoriales et de pouvoir ». Serait-il possible de prendre comme point de départ cette philosophie de la Relation qui est à l'opposé du « monolinguisme, linéaire et discriminatoire, de la vision eurocentrique » ? Diawara rappelle l'importance de la désaffiliation, notion peut-être la moins glosée des idées clé de la pensée de Glissant, à ranger aux côtés de la créolisation, la Relation et l'opacité.

À notre tour, je propose de mettre, au moins provisoirement, en suspens des cadres et notions telles que radicalité, résistance, subversion, l'opposition centre-périphérie et/ou discours hégémonique versus subalternité, exclusion, décentrement; hybridation, transformation, guérison, etc. Elles reposent sur des discours tout aussi binaires que celui qu'ils entendent dénoncer ; on projette d'avance ce que devrait être le résultat, produisant trop souvent de la tautologie. Non seulement nous ne savons pas du tout à partir de quel moment ces idées sont applicables; mais en outre, pourquoi se débarrasser obligatoirement des apports et idées produites en Occident qui peuvent servir ? Où commence l'aliénation, où l'appropriation ? Les idées d'Édouard Glissant ou d'Achille Mbembe sont nées en dialogue précisément. Au lieu de chercher à imposer un nouveau cadrage non-hégémonique, essayons d'écrire cette histoire aussi loin que possible, comme si le changement était acquis. Au fur et à mesure qu'elle se fera le cadre (hégémonique actuellement) perdra de son lustre. (Le fait de parler d'une seule histoire de l'Atlantique Noir, présuppose que ces notions ne sont jamais absentes ; tantôt elles se trouvent en arrière-plan, tantôt elles remontent à la surface).

Mettons entre parenthèses l'idée que le colonialisme européen en Afrique aurait écrasé les multiples traditions sur place. Et mettons de côté aussi l'idée que l'esclavage aurait entraîné la rupture (plus ou moins accentuée, mais jamais totale) avec la culture visuelle africaine. Il en subsiste des bribes, des survivances grâce notamment à la conservation, dans plusieurs régions, des religions (spiritualités, principes philosophiques, « sociétés secrètes », et autres entités plus ou moins phantasmatiques du point de vue occidental).

Parce que ce sont des a priori qui constituent les cadres théoriques. Le « cadre » fixe son objet tout en prétendant rester en dehors. Dans *La Vérité en peinture*, Derrida pose à juste titre la question de savoir ce que fait un « cadre » à l'objet qu'il entoure. Il avertit que, « qui a produit et manipulé le cadre met tout en œuvre pour effacer l'effet de cadre, le plus souvent en le naturalisant à l'infini ». Le cadre semble alors faire partie de l'objet que nous percevons ensuite comme indépendant de cette construction. Le moins qu'on puisse dire, avec Derrida, c'est qu'en sélectionnant le cadre exclut. Si la déconstruction « ne doit ni recadrer ni rêver l'absence pure et simple de cadre » (Derrida 1978 : 85), portons malgré tout notre attention sur ce que font nos propres cadrages. Tel auteur suggère un cadre « flexible », ce qui lui permettrait de couvrir un espace plus vaste, mais un cadre élastique n'en est plus un. Les peintres qui ont commencé par modifier ses contours ont fini par l'abandonner tout bonnement.

L'Atlantique Noir, espace à scénarios multiples, n'invite pas tant à multiplier les cadres, qu'à interroger les catégories et concepts que nous tentons d'appliquer. Ceux-ci sont précisément les lieux où se jouent les doutes, les interrogations

et les polémiques, nécessaires. Concernant la terminologie, aucun des -ismes passés ou en circulation, qui sont censés habituellement faire office de cadre théorique, guideraient le programme : ils sont à discuter quant à leur portée pour les arts plastiques.⁹

Ainsi, la question identitaire, ô combien complexe, qu'il faudra mettre face aux discours diasporiques. On peut souligner, avec Stuart Hall, que la diaspora dynamise les identités. Mais l'opportunité du concept n'est pas pour autant acquise. La multi-appartenance revendiquée par Hall non seulement met en danger la citoyenneté des personnes diasporiques ; en outre, elle risque de faire oublier les contributions des populations afro-descendantes aux cultures nationales respectives. Elle reste cependant utile contre les esthétiques qui tendent à étouffer l'art au nom d'une identité culturelle qui serait stable. Aux États-Unis, dès les années 1930 il y a débat entre l'ancestralité, soutenue par Alain Locke, et un art « moderniste », défendu par James Porter. Romare Bearden ou Hale Woodruff, refusaient tout langage formel qui réaffirmerait la ségrégation raciale (Gibson 1991). C'est un débat qui aura lieu plus tard dans d'autres régions de l'Atlantique Noir. Emanuel Araújo, fondateur du Museu AfroBrasil, définit l'ancestralité comme un « halo qui hante le sous-conscient collectif, et par lequel l'artiste noir devient à la fois le grand récepteur et le grand exécuteur de normes qui remontent à l'art paléo-africain ou qui se reflètent dans l'art néo-africain de la diaspora » (Araújo 2000 : 43). Il est d'autant plus important de saisir le champ de son application.¹⁰ Au Brésil, Kabele Munanga (2000) posait la question de savoir si l'art « afro-brésilien » n'est qu'une branche de l'art brésilien. Au Brésil, l'anthropologie et la question de l'héritage – au-delà des traces de Glissant – semble jusque-là orienter l'approche. Le catalogue de l'exposition *Body and Soul* (2000) est centré sur des artistes émergents à partir des années 1930 – période où l'art afro-brésilien commence à être visible et faire son entrée dans le modernisme brésilien – qui sont toujours en lien avec l'art des religions d'origine africaine.¹¹ Or le raisonnement de Munanga s'appuie sur le langage formel adopté par l'artiste, suivi en cela par Conduru, indépendamment de la couleur de sa peau. Il juge suffisante la présence de l'un ou l'autre trait de cet héritage pour joindre une œuvre à ce corpus. À cette position « formaliste » collectant des « signes africains » s'opposerait une histoire centrée sur l'art produit par des artistes afrodescendants, e.s, sans restrictions formelles. Faut-il trancher ? La première position permettrait d'observer la diffusion des langages esthétiques au-delà des frontières ethniques, la seconde étant plus ouverte à l'évolution des pratiques, elle répond au vœu de Darby English (2007) de porter l'attention sur ce que font les artistes.

Un modèle alternatif aux cadrages théoriques me semble fournir l'organisation du livre de Jürgen Osterhammel sur le XIX^e siècle, tentative d'une histoire globale. Les résultats ne convainquent pas toujours – elle confirme le traditionnel axe entre Occident et Orient, le Sud global se contentant de la portion congrue – mais la concep-

9 Panafricanisme, négritude, afrocentrisme, afropolitanisme, liquid blackness, post-Black, post-soul, profuturisme, afropessimisme. Ce qui intéresse l'histoire de l'art, c'est la politique culturelle que ces théories ont mis, ou tenté de mettre en œuvre.

10 J'évite cependant la « cartographie » lorsqu'elle prétend cadrer la « totalité » des lieux et circulations des agents, institutions et œuvres. Elle est utile comme une première étape, mais elle devient problématique, pour ne pas dire douteuse, lorsqu'elle prétend que la positionnalité définit une œuvre. L'artiste en diaspora transporte beaucoup de choses de son enfance et de sa culture d'origine.

11 Voir Aguilar (2000).

tion permet d'entrevoir la possibilité d'une histoire multi-sites.¹² Le narratif est réduit à des fragments ou des résumés, l'objectif consiste à « dessiner le portrait d'une époque » qui accentuerait les constantes sans leur sacrifier les particularités et divergences au sein d'une « totalité insaisissable ». Osterhammel finit par citer Braudel :

L'historien ouvre d'abord sur le passé [la porte] qu'il connaît le mieux. Mais s'il cherche à voir aussi loin que possible, obligatoirement il frappera à une autre porte, puis à une autre... Chaque fois sera mis en cause un paysage nouveau ou légèrement différent, et il n'est pas d'historien digne de ce nom qui n'ait su en juxtaposer un certain nombre. Mais l'histoire [...] est l'ensemble de ces voisinages, de ces mitoyennetés, de ces interactions infinies.¹³

Il n'y a plus de récit-maître, basé sur des abstractions épurées à tel point qu'elles finissent par surplomber des phénomènes parfaitement contradictoires. Au contraire, plusieurs fils conducteurs sont possibles et devraient rester visibles.

Brièvement, les difficultés

La première question qui se pose : Qui ferait l'objet de cette histoire ? L'*afrodescendance*, terme aujourd'hui utilisé notamment dans les pays latino-américains, focaliserait sur un rapport non « matriciel », raciale, dans la mesure où il s'agit d'une histoire en boucle ; le retour des esthétiques de la diaspora vers le continent resterait à élucider également. Il faudrait appliquer la règle de la goutte de sang, critère pour une pratique sociale qui place automatiquement l'individu à la couleur de peau foncée en situation d'apartheid. L'*afrodescendance* obéit à cette règle, tout en brouillant la frontière entre blanc et noir, ouvrant la possibilité d'identités multiples. Les afrodescendants uniquement ? Bachir Diagne (2007 : 46-48) signale que la grammaire de l'art africain – si cette chose existe – doit être (ré)apprise tout autant par l'artiste africain ou diasporique contemporain. Serait-il alors accessible à des non afro-descendants ? Pensons aux artistes blancs d'Afrique du Sud, du Mozambique et d'Angola, et à Cuba et au Brésil où on y inclut des artistes blancs initiés. Vice-versa, on a pu soutenir exactement le contraire : tous les artistes afrodescendants ne feraient pas forcément de l'« art afro-descendant ». ¹⁴ Roberto Conduru (2013) a insisté sur la nécessité de penser l'art afro-brésilien en termes de valeurs culturelles africaines (mêlées aux valeurs d'autres provenances), au-delà de la couleur de peau de l'artiste. Par extension, cela vaudrait également pour l'art européen. Au Sénégal, on exposa en 1972 Picasso comme un artiste dans la continuité de l'art africain classique. C'est que l'Atlantique Noir inclut aussi l'influence qu'a

12 Elle est divisée en trois grandes sections : approches, panoramas, thématiques ; chacune est à son tour divisée en chapitres. Dans l'ouverture, qui correspond à « approches », Osterhammel établit tout sauf un cadre théorique. Il commence par les notions de « mémoire et *auto-observation* » (l'Europe invente la mémoire collective organisée – bibliothèques publiques, musées, archives nationales – et des technologies d'enregistrement visuel - la photographie et le cinéma. La thèse me semble séduisante mais contestable : ce sont probablement davantage encore des technologies de production et de contrôle *des autres*). Vie nt après le temps : chronologie, notion d'époque, calendrier et périodisation ; césures et transitions ; temps intermédiaire (de transition) ; accélération). Enfin, la notion d'espace : espace- temps ; cartographies mentales – la relativité des visions de l'espace ; espaces d'interaction ; pouvoir et espace ; territorialité, diaspora, frontière. La 2^e partie (« Panoramas ») étant davantage consacrée à l'événementiel, la 3^e contient huit thématiques : énergie et industrie ; travail ; réseaux ; hiérarchies ; le savoir : augmentation, densification, distribution ; « civilisation » et marginalisation ; religion.

13 Fernand Braudel, « Sur une conception de l'Histoire sociale ». *Annales. Économies, sociétés, civilisations.*, vol. 14, n° 2 (1959) : 318-19.

14 En tout cas, la question fut posée à différentes reprises, en particulier autour de l'abstraction pratiquée aux États-Unis par des artistes noirs. Voir Anne Gibson (1991).

exercée – ou continue d'exercer – l'art africain et l'art des afro-descendants – sur la culture majoritaire respective. Il faudra garder à l'esprit ces deux approches, l'une formelle, l'autre basée sur l'origine ethnique/culturelle. Il n'y a pas à trancher là non plus: il faut raconter les choix faits à tel endroit à telle date, par telle personne adepte de telle école de pensée.

Il faudra sans doute aussi prendre en considération la culture visuelle au sens large, bien que l'objectif ne soit pas une histoire culturelle : celle-ci présupposerait un continuum entre l'art dit « traditionnel » et l'art « globalisé », individuel. En revanche, en dialogue avec l'anthropologie culturelle, la transdisciplinarité me semble incontournable. La danse et la musique en particulier ont maintes fois inspiré les arts visuels ; au-delà du motif qu'elles fournissent, elles affectent l'organisation du discours visuel. La circulation entre la sphère religieuse et la pratique artistique est concernée, sans toutefois être une constante a priori. En outre, ce qui est à définir individuellement c'est le degré d'implication des valeurs éthiques d'un groupe social dans les œuvres : d'un côté celles produites pour les différentes communautés, et de l'autre, des œuvres « profanes ». Mais en aucun cas, on ne saurait se contenter d'établir des listes de signifiants visuels « d'africanité ».¹⁵

Plus complexe est la multiplicité des sites et des temporalités. Comment maintenir l'Atlantique Noir en tant qu'ensemble, et sur quelles bases si on tient à respecter les particularités de chaque aire ? Pour les Amériques, terres de la diaspora due à l'esclavage massif on ne peut que constater le morcellement par espaces/nations : Caraïbes, les États-Unis, le Brésil, mais aussi les communautés au Pérou, Équateur, Colombie (sans oublier l'Argentine et l'Uruguay, où la population noire fut décimée dans le courant du XIX^e siècle). Tout comme en Afrique les différentes aires culturelles et aujourd'hui les états postcoloniaux, chacun de ces territoires nécessiterait une histoire à lui tout seul. Soit dit au passage que les études afro-latines, récemment instituées dans l'Académie des États-Unis, ne me semblent guère répondre à ce défi. Elles ressemblent davantage à un découpage administratif en reprenant un cadre géopolitique donné qui jusqu'à nouvel ordre limitera la dimension transnationale et transatlantique de la culture afrodiasporique.¹⁶ Quid des relations entre le nord et le sud des Amériques (qui s'amorcent dès la Révolution haïtienne) ? Ce que nous essayons d'éviter à l'Afrique, nous devrions le concéder aussi à sa diaspora.

Il faudra conjuguer la périodisation des espaces coloniaux (américains), l'histoire de l'art africain et l'histoire de l'art des pays colonisateurs. En Europe, la présence d'africains fut moindre à l'époque coloniale, mais elle a laissé de nombreuses traces dans la culture majoritaire, ne serait-ce que par le biais des œuvres amassées pour remplir les musées européens des trophées attestant de leur « mission civilisatrice ». Exemple, la présence des afro-descendants dans le passé des pays où se trouve une diaspora africaine importante. Il faut l'inclure, tout comme la représentation des sujets afrodendants par des artistes occidentaux puisque cela permettra de tirer un fil à travers l'histoire de l'art occidental et de ses colonies. L'exposition *Le modèle noir*, 2018 à Paris, a donné un aperçu de cette histoire,

15 C'est ce que se propose de faire Kimberley Cleveland in *Black Art in Brazil. Expressions of Identity*. Gainesville: University Press of Florida, 2013.

16 Rien n'empêche les Afro-Latin Studies de s'intéresser sans doute aussi à la circulation transatlantique. Néanmoins, je vois mal ce qu'elles pourront apporter d'autre que les études faites dans ce domaine ou à faire. On trouve ici forcément le fait esquissé par Derrida : le poseur du cadre se place en dehors tout en le « naturalisant ».

mais nous connaissons surtout plusieurs artistes afrodescendants dans l'art chrétien colonial (Roberto Conduru 2007 pour le Brésil, parmi d'autres). L'art des religions africains, une production en situation d'esclavage et de ce fait mal connue, reste encore dans l'ombre, mais l'archéologie en produira sans doute davantage de nouvelles évidences.

Me voilà au seuil de mes propositions, portées par la seule idée que le dénominateur commun qui relierait les deux côtés de l'Atlantique serait le rayonnement de l'art africain, les croisements auxquels il s'est livré, et qu'il a pu inspirer.

Les fils conducteurs, à partir des pratiques visuelles

Jusqu'ici j'ai insisté davantage sur la complexité de la diaspora. Car, si la continuité est menacée des deux côtés de l'Atlantique - mais à différents moments - en Afrique la rupture introduite par la colonisation européenne n'a pas été la fin des traditions : la brisure fait partie de son histoire, il s'agit de savoir comment elle a été négociée, quelles sont les tentatives de recoller les morceaux, quels sont les nouveaux départs.

Si en Afrique il y a brisure, comment affirmer une filiation possible seulement sur la base de traits visuels « ancestraux » ? La question est de savoir ce que les esclaves ont pu transporter vers les Amériques. Dans certaines régions, des « nations » survécurent, mais il était fréquent de mélanger les populations pour éviter leurs soulèvements. D'où l'observation de Glissant citée ci-dessus, mais la question ne concerne pas uniquement des objets matériels. Pour fragmentaires qu'elles soient, il y a bel et bien des « rétentions », et sans doute des modalités culturelles non matérielles qui affectent les arts afro-américains.

Parmi celles-ci, l'idée que la forme visuelle est imprégnée d'une force spirituelle, d'où un rapport particulier entre le visible et l'invisible. Historiquement ce fut aussi une nécessité dans la diaspora, où les pratiques religieuses d'origine africaine furent longtemps criminalisées et persécutées.¹⁷ Souvent avancée par les historiens de l'art africain, elle rend malaisée toute approche qui s'appuierait sur le vocabulaire formel occidental. On peut ici avoir recours aux apports anthropologiques, mais cela reste à nuancer pour l'art contemporain.

Fréquemment citée également, le théorème selon lequel il existe un rapport intime entre le créateur ou la créatrice et « sa » communauté. On sait que sur le continent certains groupes ethniques ou entités politiques plus larges passaient – passent – commande à l'extérieur, et que des quartiers pouvaient être réservés à des artistes étrangers. Ce trait indique, premièrement, que les objets et pratiques ont circulé probablement sur des distances assez grandes, bien avant l'ère moderne occidentale ; et deuxièmement, que les œuvres d'art n'étaient pas forcément l'émanation de l'esprit collectif mais les produits d'individualités artistiques ou d'ateliers particuliers.

17 Cuba, Haïti, Brésil... La dernière campagne haïtienne officielle de « lutte contre la superstition » a été menée en 1941, aujourd'hui la guerre religieuse est relancée par les églises pentecôtistes dans les Caraïbes et au Brésil.

D'autre part, la distinction faite par Jean Laude et d'autres entre les arts pratiqués dans les cours royales et les communautés villageoises. Cette différence se retrouvera au XX^e siècle lorsque l'urbanisation donnera naissance aux arts populaires urbains (Kasfir 1999) : 3 sphères entre lesquelles il faudra observer la circulation. Au cœur du projet, dès les débuts africains, seraient les échanges entre ces sphères, et avec l'extérieur.

Enfin, ce qui semble incontesté c'est le refus de l'art pour l'art, refus du « formalisme » occidental. L'art de l'Atlantique Noir serait porté par l'engagement social, revendiqué dans toutes les disciplines artistiques noires. Ce qui est en jeu est le rapport entre le collectif et le subjectif, rapport qui mérite une étude en profondeur. Non seulement la recherche sur le continent africain a montré la complexité des relations entre artiste et commanditaire – particulier ou institution, appartenant parfois à des groupes ethniques différents - ; au XX^e siècle se développait un art urbain instaurant des rapports moins « organiques » entre l'artiste et son environnement. Du côté américain, en particulier aux États-Unis, les artistes ne se heurtaient pas uniquement à l'apartheid artistique, mais pouvaient aussi se sentir isolés de « leur » public (noir), voire furent sévèrement pris à partie lorsqu'ils s'engageaient dans l'abstraction ou des langages visuels non-narratifs.¹⁸ Une esthétique se revendiquant de l'identité culturelle d'une certaine communauté peut s'avérer un carcan pour les artistes lorsqu'elle dicte quelle voie formelle l'artiste doit emprunter au nom de la fusion entre l'artiste et la communauté.

Pour les dernières décennies du XX^e siècle et le début du XXI^e, il faudra interroger dans quelle mesure les arts de l'Atlantique Noir coïncident avec les langages formels du *mainstream* ou en divergent. Les arts de l'Atlantique Noir ne sont plus nécessairement dans les marges de ce système. Idéalement ils s'adressent désormais à un public plus large que « leurs » communautés.

Périodisation tentative

1. 1600-1880

La première étape commencerait, grosso modo, au XV^e siècle, avec les premiers voyages maritimes européens vers l'Afrique. Elle se ramifie en peu de temps avec l'occupation des Amériques et esclavage africain. La fin de cette période se situerait entre la révolution haïtienne (1791) et la dernière des abolitions, intervenue au Brésil en 1888. Du côté africain, généralement nous disposons d'histoires des empires africains subsahariens, mais les connaissances sur les régions non étatiques restent lacunaires. Ce qui intéresse c'est l'art non islamique pour la période de l'art classique subsaharien pour lequel l'histoire orale doit être sollicitée à côté des sources produites par des voyageurs ; à partir de la colonisation européenne, l'influence de l'art chrétien se fait sentir dans l'art du Benin et dans le Congo dès le XVI^e siècle.

¹⁸ Gibson (1991) à propos de l'expressionnisme abstrait. Voir également les textes de Romare Bearden, Frank Bowling ; pour les Caraïbes, Aubrey Williams 1968, réflexion discutée par Leon Wainwright dans ce dossier, Sa lecture diffère de la mienne : Williams défend l'abstraction en tant que moyen de se libérer du caractère narratif de la figuration. Le débat fut relancé autour du Post-Black, lancé par Thelma Golden en 2001 dans l'exposition *Freestyle*. Pour une position critique à l'égard d'English, voir également Huey Copeland, « Necessary Abstractions », dans notre dossier.

Le début est choisi en fonction de la multiplication des contacts entre l'Afrique, l'Europe et les Amériques : au début de la formation de l'Atlantique Noir l'évolution des arts bifurque. La production étant freinée dans les Amériques, signalons cependant l'investissement d'artistes afrodescendants dans l'art religieux chrétien (régions sous dominance catholique), tandis que les pratiques associées aux religions africaines sont moins connues pour la période avant le XIX^e siècle. Dans ce domaine beaucoup reste à faire, des lacunes subsisteront.¹⁹ Intéressant néanmoins est comment la fragmentation conduit à des recompositions, motif fréquent en littérature (Wilson Harris, Derek Walcott, Édouard Glissant), mais pas suffisamment étudié en arts visuels. Il y a certes une Afrique rêvée, mais aussi un travail sur les traces, la mémoire.

Avant le XIX^e siècle, les œuvres connues à ce jour en Afrique sont en métal ou en terre cuite, les premières œuvres en bois ou en tissu aujourd'hui dispersées dans les musées occidentaux datent du XIX^e siècle. Nous ne savons pas toujours si elles ont été produites pour le marché européen. Mais on abordera les sujets traités par les artistes africain.e.s pendant cette période afin de retrouver le plus en amont possible les éléments stylistiques et intellectuels susceptibles d'avoir traversé l'Atlantique.

2. 1880-1920

La colonisation du continent africain marque le début de la seconde période, tandis que dans les pays américains l'ère post-émancipation ouvre sur différents scénarios, sociaux et idéologiques. Le crédo du métissage comme fondement de la Nation, en Amérique latine, s'oppose à la ségrégation raciale aux États-Unis. Dans les faits, le statut des populations afro-descendantes ne varie pas tellement. Ce sont aussi les premiers retours de la diaspora vers le continent, sporadiques encore (ils n'étaient pas absents dès le XVIII^e siècle : voir les *Águdas* au Bénin et au Nigéria, la création de Liberia, parmi d'autres).

Au même moment commence la collecte systématique d'œuvres sur le continent, par les moyens les plus divers allant du pillage à l'achat ou le don en passant par la coercition, le vol et la confiscation, pour diverses collections européennes ou états-uniennes principalement. Des agents divers agissent sur le terrain : marchands, militaires, administrateurs, qui s'improvisent parfois en ethnologues revendiquant ou prétextant un intérêt « scientifique ». C'est une période où la jeune ethnologie est pratiquement la seule discipline à étudier ces œuvres, considérées artefacts placés dans le contexte religieux ou magique, loin de la sphère artistique telle que l'Europe l'a définie. Si on commence bientôt à distinguer l'art des cours royales africaines - suite notamment au pillage de la Ville de Bénin - de l'art produit dans des régions non-étatiques, de l'autre côté de l'Atlantique l'art afro-américain est tout au plus considéré comme du folklore. La bataille pour sortir l'art africain classique de ce ghetto n'est toujours pas gagnée ; modifier le terme en « art premier » (Musée Branly) n'est guère suffisant, tout comme le changement des noms des musées ethnologiques actuellement.

Une nouvelle attitude se fait pourtant jour au début du XX^e siècle. À la suite des artistes d'avant-garde, un certain nombre d'études critiques essaient de tirer l'art africain de

¹⁹ Ce qu'on connaît davantage ce sont les représentations en peinture, sculpture et gravure de personnages afrodescendants par des artistes blancs (voir l'exposition à Paris en 2018)

l'emprise ethnologique (Carl Einstein en particulier). L'engouement repose cependant sur l'idée qu'il s'agirait d'un art « primitif » (qualificatif partagé avec les arts océaniques et amérindiens) sans histoire, sans évolution donc, collectif, et à ranger du côté de l'art des enfants et des « aliénés ».

Pendant cette période les artistes africains et afro-américains font leurs premiers pas dans le « modernisme » occidental. L'intégration d'artistes noirs – plus ou moins tolérée, plus ou moins poussée – dans la sphère artistique occidentale, s'effectuera par le biais de l'adoption des langages formels de celle-ci.

3. 1920-1960

Une troisième époque pourrait commencer, en accord avec le « court XX^e siècle » d'Okwui Enwezor qui le situait entre la fin de la 1^{ère} Guerre mondiale, lorsque débutent les luttes pour l'indépendance, et la fin de l'apartheid en Afrique du Sud. De l'autre côté, aux États-Unis, le mouvement vers le Nord et le Civil Rights movement trouvera un prolongement jusque dans la période contemporaine avec le Black Lives Matter. À Cuba, le siècle débute par le massacre en 1912 d'environ 3000 morts, qui annonce la lente érosion de la « démocratie raciale » en Amérique latine. Dans les Caraïbes, une forte émigration vers la France et la Grande Bretagne commence à partir des années 1940. Les deux guerres mondiales ont fortement contribué à l'effritement de l'hégémonie européenne.

L'accès à la formation académique occidentale, à la pratique de l'art occidental reste difficile. Il existe des alternatives, mais en dehors du marché de l'art, labélisées art brut, naïf ou « populaire », qui relèveraient des études ethnologiques, formes exclues de la modernité ou contemporanéité. Plusieurs enseignants européens ouvrent des écoles d'art au Nigéria, dans le Congo, en Uganda, mais également en Haïti, où bon nombre des peintres issus de la formation au Centre d'Art de Port-au-Prince sont classés « primitifs ». C'est que l'enseignement se contente d'une introduction dans les différentes techniques de peinture européenne, ne s'appesantissant pas sur l'histoire de l'art européen. Est-ce pour éviter l'occidentalisation des élèves, ou au contraire, cela suppose-t-il une infantilisation des artistes locaux, produisant un marché spécifique pour les amateurs d'arts exotiques ? Carlo Célius (2007) a montré pour Haïti que cette division est précisément un produit de la modernité. Aux États-Unis la communauté noire, faute d'accès aux institutions ouvertes à la population blanche, instaure un système parallèle de formation, qui donnera ses premiers résultats lors de la Harlem Renaissance. Dans les Caraïbes l'infrastructure nationale est accessible aux afro-descendants. Wifredo Lam peut suivre une formation des plus classiques, qu'il poursuivra en Espagne dès 1923. Il commence à africaniser sa peinture vers la fin des années 1930, lorsque les premières œuvres afro-brésiliennes émergent également dans le monde de l'art national. Très souvent, c'est à souligner, les artistes noirs sont autodidactes, cela vaut encore pour des artistes émergeant dans les années 1950 et 1960 au moins.²⁰

Un moment donné, on pouvait écrire cette histoire comme une émancipation des normativités occidentales vers davantage d'« africanité ». C'est une position

²⁰ Voir à ce sujet le symposium portant sur l'éducation artistique dans les Caraïbes, University of West Indies St. Augustine, Trinidad and Tobago 2005. Leon Wainwright, dans *Timed Out. Art and the transnational Caribbean*. Manchester : Manchester University Press 2011, signalait que les artistes noirs caribéens étaient longtemps jugés « anachroniques » par rapport aux avant-gardes des métropoles européennes.

idéologique qui laisse ouvertes des questions qu'il faudrait résoudre en amont. Si le « modernisme » occidental a été marqué par l'art africain, comment démêler les fils ? Si tant est que l'art africain est transculturel, pourquoi il ne s'approprierait pas des traits de l'art occidental ? Très longtemps, le but était l'« intégration », qui laissait cependant intact un système défini et géré par l'élite blanche. La question se pose dès le début du XX^e siècle pour les artistes choisissant l'art occidental - en parallèle il faudrait étudier les arts dits traditionnels également, où la question ne se pose pas - Olu Oguibe tranche en faveur d'une appropriation légitime (Oguibe 2002). L'intégration est-elle possible sans assimilation ? En quoi, jusqu'à quel point, une séparation nette entre le continent et l'Occident est-elle possible ? Cela vaut autant pour la diaspora : le cheval de Troie que voulait être Wifredo Lam n'est plus à l'ordre du jour.

Vers la fin des années 1940, un certain nombre d'artistes rejoignent des mouvements d'avant-garde - Ernest Mancoba chez CoBrA, Norman Lewis se tourne vers l'abstraction expressionniste new-yorkaise ; des artistes afro-cubains installés à Paris rallient le surréalisme. Les contacts entre la diaspora et le continent s'intensifient à partir des années 50, mouvement dans les deux sens. Aux conférences panafricaines et festivals artistiques et littéraires, organisés entre les années 50 et 70, s'ajouteront bientôt des voyages et séjours parfois prolongés d'importantes personnalités de la diaspora sur le continent (DuBois, Stokely Carmichael, Maryse Condé, Manuel Zapata Olivella, des musiciens - la liste est longue).

4. 1960 – Présent

On peut introduire une césure autour des indépendances africaines. Elles inaugurent l'époque contemporaine, par des recherches approfondies sur les nouveaux rapports entre traditions africaines et modernités occidentales. Entre 1960 et 1980 environ, ce débat est mené des deux côtés de l'Atlantique : en guise d'exemples soient mentionnés pour l'Afrique Uche Okeke's « Natural Synthesis » ou l'École de Dakar basée sur l'esthétique senghorienne et pour les Amériques, le Black Arts Movement aux États-Unis (rien d'une telle ampleur en Amérique latine). Plus tard, il faudra discuter la diaspora contemporaine d'artistes et curateurs/curatrices africain.e.s - et l'infrastructure artistique croissante sur le continent, mais surtout des thématiques partagées - décolonisation, racisme, monde de l'art occidental discriminatoire - qui rapprochent davantage les deux rives dans la recherche d'un nouveau savoir vivre ensemble.

Cette période voit l'avènement de la performance et de l'installation, de la vidéo, du collage, etc. La production contemporaine des deux côtés de l'Atlantique se distingue par l'investissement de formes, supports et pratiques de l'art occidental en rupture avec l'académie. Des stratégies similaires se développent, jusque dans la formation de collectifs d'artistes et d'institutions créées par des artistes, pour suppléer à l'absence de support par l'État. Un précurseur était Abdias do Nascimento lorsqu'il créa le Museu de Arte Negra au Brésil, dans les années 1970.

Parmi les discours contemporains et les pratiques artistiques, je retiens, dans une liste non exhaustive,

1. Autour des identités (la question, non pas le résultat), des subjectivités et de leur malléabilité, la représentation des corps à travers le portrait (souvent collectif,

parfois « antiportrait »), le corps étant figuré souvent contre un fonds « décoratif », rythmé, textile. Dans le contexte apparaissent le masque, le cheveu, les habits, en photographie ou dans d'autres médias.

2. La question identitaire mène au collage en ce qu'il peut être une métaphore des identités contemporaines. Cet aspect pourrait être abordé dans un chapitre discutant la dimension transculturelle des arts de l'Atlantique Noir, où le collage est une pratique relativement récente qui s'est imposée en association à des thématiques contemporaines les plus diverses telle la migration, la violence, l'effritement des utopies. Le collage joue ici un double rôle. D'une part, il met en évidence la dé(con-)struction des systèmes de croyance et de connaissance. D'autre part, il réunit ce qui s'est brisé, a menacé de se briser ou n'a jamais été uni. En ce sens, il est aussi un kit de réparation, une offre de réconciliation, sans nier les blessures et les frontières identitaires. Partant de l'ambivalence entre la destruction et de la construction, il peut être une métaphore d'un monde global hétérogène, mais aussi de l'interaction des cultures
3. L'écriture, au sens large en tant que signe, serait un autre domaine à étudier, depuis les écritures des régions islamiques jusqu'aux idéogrammes de l'Afrique subsaharienne étudiées en particulier par Clémentine Faïk-Nzuji (1996). Le signe apparaît sur les masques et autres surfaces sculptées, sur les corps (voir Bruly Bouabré, parmi bien d'autres), les textiles, les murs, mais il inclut aussi bien le texte occidental et ses déformations. Il s'étend vers les textures et la trace tout court.
4. La bataille entre figuration et abstraction – vaste champ depuis les signes d'origine africaine jusqu'à l'abstraction géométrique – est devenue caduque à l'arrivée du postminimalisme et l'art conceptuel. L'épisode mérite néanmoins un développement car c'est la dernière fois qu'il y a eu polémique autour de l'appropriation de langages occidentaux ; l'installation – qui a des précédents africains - et la vidéo n'ont plus posé problème. Dans la conférence « Reshaping the Field. Arts of the African Diaspora on Display », organisée en novembre 2021 par Nana Adusei-Poku, les participants refusaient les approches essentialistes des arts visuels de la diaspora africaine.
5. L'art contemporain est-il en rupture avec les époques précédentes, ou bien peut-on y lire des « constantes » qui traverseraient les arts visuels de l'Atlantique Noir (pas forcément en même temps)? Une approche iconographique montrerait que ces « constantes » s'avèrent précisément le lieu d'innovation et créativité (les masques contemporains, la représentation des corps, etc.). Je mentionne en particulier des motifs liés à la mémoire de la diaspora. Huey Copeland et Krista Thompson en ont regroupé un certain nombre sous le concept d'afrotropes, plus fréquents dans la diaspora mais cités en Afrique depuis peu (Copeland, Thompson 2011). Intimement liés à la mémoire, ils sont associés majoritairement à l'esclavage : la traversée sur le bateau négrier, motif principal chez Gilroy ; ensuite les instruments de torture, scènes de chasse aux marrons, etc. L'afrotrope – qui n'est pas nécessairement figuratif - postule un inconscient culturel (mémoriel) auquel il donnerait une forme matérielle. Il émerge « dans des constellations sociales et politiques particulières de l'expérience noire », à

des moments de crise intense - en fait, il est toujours sur le point d'émerger - pour mettre en lumière ce qui est latent dans les récits, les fantasmes et les fictions du XVIII^e au XXI^e siècle. Thompson et Copeland ne décrivent pas les modalités de cette (ré)émergence, mais l'afrotrope efface la ligne de partage entre passé et présent, constituant une « anti-archive » en dehors des contraintes du dicible selon Foucault. En deçà de la dimension iconographique, cet état de latence constante pourrait se traduire aussi par le *layering*, la superposition de plusieurs couches permettant de jouer entre fonds et figure, entre émergence et disparition, la visibilité et l'invisibilité, entre épaisseur et transparence des couches (il renvoie ainsi à l'importance du texte, entendu comme palimpseste).²¹

L'esprit de la démarche

Cette histoire commencerait donc en partant de la dynamique intra-africaine, laquelle inclut le dialogue avec les influences extérieures. Étant donné qu'aucune culture – vivante - est autosuffisante, ce qui nous intéresse ce sont les modalités d'appropriation et les transformations qu'elles entraînent sur la production locale. Ensuite, naturellement, les rapports qui se créent avec la culture des puissances coloniales et les religions conquérantes (l'islam et le christianisme). De l'autre côté de l'Atlantique, la fragmentation, les rétentions et transformations que subit le patrimoine africain, et les formes que prend la recomposition de ces fragments. Elle aborderait les divergences, polémiques et ruptures (certaines sont des constantes de cette histoire).

En général un tel projet est confié à des spécialistes régionaux. Mais une organisation régionale ne ferait que noyer le poisson : on obtiendrait une agglomération de fragments, que nous avons déjà. Les histoires locales, trop peu étudiées jusqu'à présent, doivent tenir compte de la circulation des styles, techniques, idées. En Amérique latine notamment, il y a des voix et des réflexions *sui generis* que la perspective transnationale de l'Atlantique Noir devrait sortir de l'ombre, provincialisant le contexte national qui les a étouffées trop longtemps. Les différentes temporalités rendent peut-être encore plus significatifs les contacts et/ou parallélismes, mais aussi les déphasages et contrastes au sein de la diaspora.

L'idée consiste à créer des chapitres autour des thématiques proposées ci-dessus, dont plusieurs pourraient occuper la fonction de fil rouge traversant la longue durée de cette histoire. Non seulement une telle histoire serait un moyen de tester de nombreuses hypothèses qui se présentent souvent comme des acquis. Mon ambition – toute personnelle - serait une histoire qui chercherait à être confirmée par les monographies d'artistes, qui nous manquent toujours ; autrement dit, une histoire qui mettrait à l'épreuve les théories au lieu de les utiliser comme cadres. Elle serait hantée par la terreur d'étouffer les exceptions, celles qui ne confirment pas la règle.

21 Dickerman, Joselit, Nixon (2017 : 17). Cheryl Finley (2018) a étudié en particulier le motif du bateau négrier.

Bibliographie

- Abiodun, Rowland, *Yoruba Art and Language: Seeking the African in African Art*. New York, NY: Cambridge University Press, 2014.
- Alexis, Gérald, *Peintres Haïtiens*. Paris: Editions Cercle d'Art, 2000.
- Araújo, Emanuel (org), *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Tenenge, 1988.
- Araújo, Emanuel, in Aguilar, Nelson. *Mostra do redescobrimento: arte afro-brasileira / Afro-Brazilian Art*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000: 42-63.
- Bachir Diagne, *Léopold Sédar Senghor, l'art africain comme philosophie*. Paris: Riveneuve 2007.
- Castellanos, Jorge, and Isabel Castellanos, *Cultura afrocubana letras, música, arte*. in Colección Ébano Y Canela. Miami (Fla.): Ed. Universal, 1994.
- Célius, Carlo A., *Langage plastique et énonciation Identitaire : L'invention de l'art haïtien*. Québec: Presses de l'Université de Laval, 2007.
- Chambers, Eddie, *The Routledge Companion to African American Art History*. New York: Routledge, 2020.
- Conduru, Roberto, *Pérolas negras, primeiros fios*. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2013.
- Copeland, Huey, « Post/Black/Atlantic Afro-Modern. A conversation with Thelma Golden and Glenn Ligon », *Studio Museum Harlem 2009*, Website Afro-Modern Tate Liverpool (accessed 2017).
- Copeland, Huey, and Krista A. Thompson, « Perpetual Returns: New World Slavery and the Matter of the Visual », *Representations* 113, no. 1, 2011: 1-15.
- Derrida, Jacques, *La vérité en peinture*. Paris : Flammarion, 1978.
- Diawara, Manthia, «Édouard Glissant's Worldmentality», *Nka* n° 42-43, Global Black Consciousness, 2017: 20-27.
- Dickerman, Leah; David Joselit, Mignon Nixon, «Afrotropes: A Conversation with Huey Copeland and Krista Thompson», *October* 162, 2017: 3-18.
- English, Darby, *How to See a Work of Art in Total Darkness*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2007.
- Enwezor, Okwui; Olu Oguibe (eds.), *Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace*. London: InIVA, 1999.
- Eyo, Ekpo, *Two Thousand Years of Nigerian Art*. Lagos: Federal Dept. of Antiquities, Nigeria, 1977.
- Faïk-Nzuji, Clémentine, *Le dit des signes. Répertoire de symboles graphiques dans les cultures et les arts africains*. Hull, Québec: Musée canadien des civilisations, 1996.
- Farrell, Laurie Ann; Byvanck, Valentijn, *Looking Both Ways : Art of the Contemporary African Diaspora*. New York, Museum of African Art; Gent: Snoeck, 2008.
- Finley, Cheryl, *Committed to Memory : The Art of the Slave Ship Icon*. Princeton: Princeton University Press, 2018.
- Gibson, Ann, «Two Worlds: African-American Abstraction in New York at Mid-Century», in *The Search for Freedom. African American Abstract Painting 1945-1975*. New York: Kenkeleba Gallery, 1991.

- Gilroy, Paul, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993.
- Harris, Wilson, "History, Fable and Myth in the Caribbean and Guineas", in *The Unfinished Genesis of the Imagination. Selected Essays*. Georgetown: National History and Arts Council 1999.
- Jules-Rosette, Bennetta, « Unmixing the Chaos. Contemporary African and diasporic art on display », *Critical Interventions* n° 2, 2008.
- Moura, Sabrina, « The Dilemmas of African Diaspora in the Global Art Discourse », *Art@s Bulletin* 8, n° 2, 2019.
- Munanga, Kabele, « Arte Afro-Brasileira: o que é, afinal? », in Aguilar, Nelson (ed.), *Mostra do redescobrimento: arte afro-brasileira / Afro-Brazilian Art*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000: 98-111.
- Nicodemus, Evelyn, « The Black Atlantic and the Paradigm Shift to Modern Art », *Critical Interventions* n° 3-4, 2009.
- Oguibe, Olu, « Appropriation as Nationalism in Modern African Art », *Third Text*, 16:3, 243-259, 2002.
- Okeke-Agulu, Chika, *Postcolonial Modernism: Art and Decolonization in Twentieth-Century Nigeria*. Duke University Press, 2016.
- Osterhammel, Jürgen, *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*. Munich: Beck, 2009 (La transformation du monde. Une histoire du XIX^e siècle).
- Peffer, John, « Notes on African Art, History, and Diasporas Within », *African Arts*, Vol. 38, n° 4, winter 2005: 70-77, 95-96.
- Singler, Christoph, « Black Atlantic, Afro-Atlântico... On the Expansion of its Locales and its Manifold Relocations », dans *Beyond the Black Atlantic*, Hannover: Kunstverein exh.cat. 2020: 20-23.
- Thompson, Robert Farris, *Aesthetic of the Cool: Afro-Atlantic Art and Music*. Pittsburgh, PA: Periscope Pub., 2008.
- . *Flash of the Spirit: African and Afro-American Art and Philosophy*. 1st ed. New York: Random House, 1983.
- Zezeza, Paul Tiyambe, « Rewriting the African Diaspora: Beyond the Black Atlantic », *African Affairs* 104, n° 414, 2005.