

Dakar interface

Odile BLIN

1- Le monde de l'art comme emblème de la société dakaraise

La ville de Dakar et ses acteurs culturels étonnent par la richesse et le déploiement des contrastes, l'intensité, le cosmopolitisme, l'internationalisation et l'informalité des échanges. Dans un premier temps, un à-priori méthodologique consistera à tenter de se défaire des préjugés inhérents au thème de l'étude qui porte sur l'usage des TIC dans le monde artistique et culturel dakarais. Ainsi, la pensée en termes de rapports Nord-Sud, des échanges culturels autant qu'économiques qui tissent les relations entre Dakar, l'Europe et le reste de la planète ne permet pas de rendre compte subtilement des enjeux du développement de l'art numérique dans ce pays... En effet, qu'il s'agisse des relations entre Dakar et l'ensemble de l'Afrique de l'Ouest, de la diaspora sénégalaise, ou de l'Afrique dans sa totalité, enfin de Dakar au sein de la francophonie ou bien encore du Sénégal face à la banque mondiale, à l'OMC, ou de la place de l'art africain contemporain sur la scène internationale, la bi-polarisation conceptuelle des échanges entre l'occident et les pays en voie de développement aplatit les différences transversales et homogénéise le divers.

Le premier enjeu de l'étude vise donc à rendre compte d'une tentative, celle de saisir les enjeux du développement de l'art numérique et du réseau à Dakar, ainsi que de la médiation culturelle virtuelle, à partir des pratiques observées et des discours des acteurs. 50 personnes ont été rencontrées au Sénégal : artistes, responsables politiques et culturels, dans différents secteurs, arts plastiques mais aussi musique et théâtre, membres d'ONG, d'associations culturelles ou d'institutions de la francophonie, critiques d'arts, galeristes, collectionneurs, universitaires, journalistes, en janvier et février 2003. La biennale de Dak'art, qui présente l'actualité de l'art africain contemporain sur la scène internationale, a été le point de départ de l'étude qui, ensuite, s'est élargie à l'ensemble de la scène artistique et culturelle. Focaliser l'approche sur le « monde de l'art » et ses acteurs, pour reprendre l'expression d'Howard Becker, permet précisément de saisir un micro monde en résonance avec l'ensemble des autres mondes sociaux dans une société donnée.

Le second enjeu de cette étude, proprement sociologique, vise à démontrer comment le monde de l'art constitue un emblème culturel dont les interactions reflètent les synergies propres à une société donnée. Economies informelles et institutionnalisation, conflits culturels entre nationalismes et internationalisme ou volonté d'universalité des formes symboliques, enjeux linguistiques et enjeux politiques ressurgissent avec force dans les interactions propres au monde de l'art, dont l'un des derniers épisodes est donné par les rencontres de l'association internationale de la critique d'art à Dakar en juin 2003, (AICA), lieu à la foi de dialogues, de rencontres mais aussi d'incompréhensions diverses entre les acteurs occidentaux et africains.

2-La rupture épistémologique

L'usage du réseau comme mode de communication a précédé dans le secteur des arts plastiques au Sénégal l'usage des logiciels d'infographie dans le domaine artistique. Ainsi le numérique sert-il d'abord à communiquer et à s'informer, non à produire des images. Cette chronologie inversée, si on la compare à l'histoire occidentale de l'appropriation des technologies numériques au Sénégal, montre à la fois comment toute tentative de comparaison avec le monde de l'art européen risque de méconnaître les processus en cours, instaure également un rapport à l'esthétique du numérique tout à fait singulier et propre à cette partie du monde.

Quelques questions de départ peuvent s'énoncer ainsi :

Si, comme l'artiste sénégalais Viye Diba le suggère, le réseau et le numérique consistent en un code, un langage et en des opérations cognitives que la société sénégalaise produit autrement, si, comme le considère Iba NdiAye Djadji¹, l'art n'est pas africain ou occidental mais universel, qu'en est-il d'un art numérique africain contemporain et d'ailleurs, la question est-elle pertinente ?

Existe-t-il, en effet, un déterminisme technologique sur les cultures, et dans quelles conditions celui-ci est-il ou non la face cachée d'une détermination économique ?

La pensée de ces questions en termes de rapports Nord/Sud et de fracture numérique permet-elle de rendre compte du contexte de la création artistique et culturelle à Dakar ?

La technologie numérique doit-elle envahir toutes les esthétiques et servir de mesure à l'avancement de la production culturelle d'un pays ?

Enfin, comment l'observation de l'art sénégalais contemporain peut-elle éclairer sous un jour différent la scène artistique internationale ?

Autant de questions qui nous serviront au moins de point de départ pour formuler autrement le débat.

Nord et Sud ?

Les notions communes envisagent les rapports inhérents à ces problèmes en termes de fracture numérique et de rapports Nord-Sud, problématique centrale de ces rencontres.

Il serait nécessaire également, dans un premier temps, de définir les termes utilisés : qu'entend-on par « art africain contemporain », « art numérique »², enfin d'éclairer les enjeux propres à ce questionnement et de dire en quoi il est pertinent, pour saisir l'impact et le poids des nouvelles technologies de la communication à Dakar, de s'intéresser au secteur des arts plastiques et à la biennale de Dakar.

Ces définitions ne seront pas données ici car le temps de cette communication ne le permet pas. On renverra en revanche à une publication à venir, résultat de la recherche menée depuis Février 2003 sur le développement des TIC dans le secteur culturel et l'espace francophone à partir de l'exemple de Dakar.

L'enjeu théorique de cette approche consiste aussi à saisir comment le point focal dakarais permettra d'indiquer précisément la possible place du Sénégal sur la scène artistique internationale.

La rupture épistémologique consiste donc pour le sociologue à oublier ses lectures et à déconstruire les préjugés du sens commun médiatique pour aborder convenablement son objet. Il risque sinon d'évaluer la situation en termes de manques, de retard technologique,

¹ Ndiaye Diadji Iba, *L'impossible art africain*, Dëkkando, Dakar-Fan, 2002

² voir à ce propos les deux publications de Blin Odile citées dans la bibliographie finale

victime à la fois de l'idéologie du progrès comme de celle de la lutte sans merci entre le Nord et le Sud, qui sombre à chaque discours militant dans un manichéisme outrancier, ou de tomber dans un misérabilisme fatal décrivant l'art Sénégalais en creux, par ses lacunes au regard de l'histoire occidentale de l'art. Ainsi Edmond Couchot et Norbert Hillaire, notent-ils :

« On ne s'étonnera pas si, dans cette liste, ne figurent pas l'Afrique ou les Indes. Nécessitant un haut niveau technologique et des soutiens publics ou privés, l'art numérique est un art, il faut le dire, de nantis. Mais on remarque que le développement des réseaux, associé à la relative accessibilité des artistes ou des étudiants au matériel multi-média est peut-être en train de changer la situation. Une artiste d'origine russe, vivant en France et qui se veut nomade, Olga Kisseleva, a mis sur pied un projet pilote, en partenariat avec l'Ecole nationale des arts de Dakar, invitant des artistes sénégalais à réfléchir, en réalisant des portraits virtuels, sur les changements induits par la banalisation des technologies de pointe dans tous les domaines de la société. »

Mais les deux auteurs cités reconnaissent ensuite :

« Toutefois, il faut aussi constater que ces activités se développent hors du champ de l'art contemporain, de ses réseaux de médiation, de ses publications, de sa critique, dans l'ignorance des historiens d'art et des esthéticiens. Certains signes, telle l'association du Guggenheim et de la fondation Langlois, inclinent à penser qu'un contact commence à s'établir entre ces deux mondes qui jusqu'à présent s'ignoraient. Dans quel dessein réel ? Conserver généreusement des œuvres fragiles ou les faire glisser peu à peu dans la sphère du marché international de l'art ? »³

Ainsi se pose encore la question de l'éventuelle acculturation de l'art africain aux normes internationales. Cet art a-t-il le choix entre s'adapter, imiter, ou peut-il faire évoluer les normes internationales vers une prise en compte de son propre monde et de ses propres normes esthétiques ?

Malgré l'ensemble des discours bienveillants et à la mode sur le métissage, l'altérité, ou les arts premiers, reconnaissons combien la France, pour ne parler que d'elle, ignore largement ce qui se passe en Afrique, et plus particulièrement au Sénégal. Un rapport dissymétrique, en termes d'information opère. Si le monde de l'art sénégalais est à l'écoute, entre autres grâce au réseau, de l'actualité artistique française et internationale, l'inverse ne se vérifie pas. Et les expériences d'art numérique au Sénégal sont souvent connues à l'étranger seulement par l'intermédiaire d'un artiste français ou occidental dont on connaît le parcours et les œuvres et ayant initié un échange avec le Sénégal.

On limitera donc notre approche à quelques éléments de description et de comparaison entre la France et le Sénégal, plutôt qu'entre « le Nord et le Sud » car l'histoire de l'art numérique n'est pas la même en France, au Canada ou en Allemagne pour ne parler que de pays dits occidentaux.

Mais on s'attachera d'abord, dans un premier temps, à poser un cadre théorique plus à même de rendre compte de la situation artistique dakaroise non pas comme la pensée commune le suggère, dans les termes d'une fracture numérique Nord/Sud, mais plutôt en analysant cette scène artistique en termes d'**interface** : interface entre cultures et langages, entre les différentes nations africaines, entre métropole française et pays de l'Ouest africain, entre cultures orales, écrites et numériques, lieu de confrontations et de rencontres dont l'évolution récente et à venir des arts numériques témoigne, plus, pourrait devenir le moteur.

³ Couchot Edmond, Hillaire Norbert, L'art numérique, Paris, Flammarion, 2003.

International ou mondial ?

Certes l'art contemporain a pour ligne de mire l'actualité internationale. Loin de la notion un peu passe partout de mondialisation, propre aux marchés économiques aussi bien qu'aux idéologues alter-mondialistes, existe, pour l'art et ses acteurs, un cadre de référence esthétique transnational, un « site esthétique », selon l'expression de la philosophe Anne Cauquelin, à partir duquel chaque œuvre trouve sa place à la fois symbolique autant que marchande dans le monde des formes plastiques disponibles. Qu'il s'agisse d'art contemporain africain ne change rien à cette perspective. L'évolution des moyens contemporains d'information met potentiellement à la disposition de tout internaute une somme exponentielle de données à la fois sur l'histoire de l'art et sur l'art en train de se faire, enfin sur les outils technologiques disponibles sur le marché. Mais on préférera évoquer ces échanges de savoirs et de formes comme des passages, trans-nationaux, trans-générationnels et trans-culturels, partiels, à mi-chemin entre le local et le global... Cette perspective rend mieux compte de la réalité des modalités du dialogue que la notion de mondialisation, dans le domaine considéré, réduit et caricature.

Car rien ne se construit, ne se pense, ne se crée, dans les mondes de l'art, en dehors de niches écologiques qui déterminent les formes d'une esthétique, le discours des acteurs et la politique de l'art. Etre artiste à Dakar n'apporte pas les mêmes ressources que travailler à la Villa Arson à Nice ou à la Villa Médicis, en Italie.

Leçon de relativisme culturel, toute observation d'une scène artistique située contraint au constat des diversités. Universalisme et mondialisation sont des vérités abstraites, inopérantes dans la démarche micro-sociologique.⁴

Anne Cauquelin⁵ considère qu'une nouvelle donne artistique internationale, liée à l'émergence du computer art et du cyber art a déplacé le site esthétique depuis quelques années. Depuis l'apparition de l'art numérique, plus rien dans les mondes de l'art ne fonctionne comme avant. Cette réalité, appréhendée depuis un point de vue européen, est-elle valide pour l'art africain contemporain et pour l'actualité dakaroise ou bien doit-on encore renvoyer le Sénégal et l'Afrique aux arts premiers et à l'artisanat ?

Ces questions et quelques autres dessinent le point de départ de notre étude. Mais, sociologie oblige, le premier acte méthodologique consistera à objectiver la position du chercheur et à tenter de prendre la bonne distance à l'objet d'étude : l'émergence des technologies numériques et réseau sur le marché de l'art contemporain à Dakar.

« on dit mondialisation pour dire son ignorance du monde »

Boualem Sansal⁶

⁴ L'ouvrage de Jean-Pierre Warnier sur la mondialisation culturelle oppose par exemple les arts artisanaux et la tradition d'un côté, aux cultures de masse occidentales de l'autre. Cette opposition binaire Nord/Sud n'est pas un concept opératoire.

⁵ Voir à ce propos Cauquelin Anne « Esthétique et nouvelles images » in Blin Odile, Sauvageot Jacques, Images numériques, l'aventure du regard, Presses universitaires De Rennes, Rennes, 1997.

⁶ Cette citation est extraite d'un texte de l'Algérien Boualem Sansal, docteur en économie et romancier, qui écrit encore : « Le fait est, Alger échange avec sa sœur jumelle Marseille, davantage qu'avec tous ses frères de la Ligue arabe. Entre les pays du Maghreb, c'est à peine si l'air du bon Dieu arrive à passer les frontières. La France, pivot de l'Europe, serait-elle le chaînon manquant dans la construction du Maghreb ? L'Islam rénové, ouvert sur le siècle, qui nous unirait, viendrait-il de là-bas ? »

Pierre Bourdieu dans un petit ouvrage critique dénonce le pouvoir néfaste des médias sur l'opinion publique, les « fast thinking » et les « faits omnibus » que les médias produisent, masquant ainsi la réalité du monde. Au risque de l'impopularité, il faut abandonner les idéologies altermondialistes qui tiennent lieu de réflexion scientifique et empêchent l'analyse rigoureuse en mettant donc de côté ces notions indéterminées et idéologiques de fracture entre le Nord et le Sud, inopérantes dans le cadre de l'observation du monde de l'art. Car à vouloir conserver le paradigme de la domination économique qu'elles induisent, de mondialisation des marchés et des cultures, et en appelant ainsi à l'affrontement, on s'interdit de penser le foisonnement et la variété des processus mis à l'étude ici. Les notions de Nord et de Sud nous aident-elles à nous orienter dans le questionnement qui est le nôtre ? Investies de dimensions symboliques et idéologiques, ces notions au départ géographiques provoquent des explications réductionnistes du monde et des affirmations tautologiques dont le sociologue ne peut que se méfier. Nord et Sud ne nous aident en rien à penser notre objet dans sa dimension culturelle. Si nous prenions ces expressions au pied de la lettre, ne nous faudrait-il pas alors définir également le Nord du Nord et le Sud du Sud et pour aboutir à quoi ? Quels sont les pays dominants et dominés en Occident, et dans l'hémisphère Sud ?

En termes culturels, l'algérien français, le juif polonais vivant à Lille, le turc travaillant à Marseille se perçoivent-ils comme Nordistes ? Doit-on systématiquement oublier qu'il y a aujourd'hui du Nord dans le Sud et du Sud dans le Nord ? Ainsi le point de vue Algérien, Nord du Sud, oblige-t-il à plus de sensibilité anthropologique :

« Sur ses rives, ô combien généreuses, nous nous baignons dans la même eau depuis l'origine. Les hauts et les bas ont mis du sel, la flottabilité est mieux assurée. Les accords d'association avec l'Europe sont signés. L'Algérie, lanterne rouge des Etats du Sud, fait semblant d'avoir des choses à redire, mais personne n'est dupe, le mariage est consommé, les enfants sont là, à aller et venir. Tout se mêle déjà, la littérature, la cuisine, le sport, la musique, les mœurs, les problèmes de conscience, le reste suit. C'est remarquable, comme il est triste que les échanges entre les pays du Sud restent significativement voisins de zéro, malgré l'ardeur des proclamations et le constant rappel des vieilles épopées... »⁷

On pense parfois, dans le contexte de la recherche européenne sur les usages des nouvelles technologies, les différences de pratiques et d'engouement pour l'internet en termes de tendance latine ou anglo-saxonne, donc nordiste, ou sudiste, selon la proximité ou l'éloignement culturel des usagers au Web de langue anglaise, ainsi qu'à des pratiques telles que l'achat en ligne par exemple. Or ces deux tendances nordiste et sudiste correspondent aussi à des localisations des pays plus ou moins proches du pourtour méditerranéen et de ses cultures⁸. Cette mer maternelle, comme une langue, n'est-elle pas elle aussi productrice d'identifications culturelles ? Les résistances ou les acculturations rapides aux nouvelles formes de la culture socio-technique du web distingueraient les européens nordistes et sudistes. Et les guerres de sécession ne sont alors pas loin... l'Europe posséderait donc en effet elle aussi son Nord et son Sud. Et la sociologue, ignorante des paradigmes de la géographie contemporaine, demande donc où placer la Jordanie, si dynamique en termes de formation scolaire aux nouvelles technologies, La Turquie, la Lituanie, l'Egypte, l'Afrique du Sud, Israël ou l'Algérie ?

L'homogénéisation du divers et les grandes abstractions utiles à la théorie économique aussi bien qu'aux idéologues mondialistes et anti-mondialistes sont les ennemis du sociologue.

L'expression de fracture numérique Nord Sud, si elle permet, dans un premier temps, de saisir les termes du débat médiatique, masque les réalités qu'elle souhaiterait dévoiler et risque de faire verser le débat dans l'idéologie. Mondialisation néo-libérale comme

⁷ Boualem Sansal, op.cit.

⁸ Bertini Marie-Joseph, Les opérations culturelles en réseaux : la pertinence du modèle méditerranéen, in Communication, société et internet, GRESICO, Paris, L'Harmattan, 1998

mouvements anti-mondialistes sont les deux pendants d'un discours réversible, celui du refus de formes transversales émergentes qui pourtant construisent aussi la cyberculture contemporaine à la fois localement et de façon transnationale, trans-générationnelle, et trans-classes... Est-il utopique de croire à ces transversalités nouvelles, à ces portes et à ces ponts ouverts entre les cultures ? Ces transversalités nouvelles sont aussi le ciment d'innovations culturelles, de synergies pluri-culturelles et de dialogues que trop de lobbies financiers ou idéologiques ont intérêt aujourd'hui à étouffer et ignorer. L'affrontement binaire est une pente plus facile que l'effort de la rencontre.

La difficulté est double : le sociologue doit donc lutter dans un premier temps, on l'a vu, contre l'imposition d'une vision du monde commune produite par les médias préférant toujours les oppositions bipolaires et les faits omnibus dans lesquels tout le monde peut se retrouver à toute dialectique ou complexité du réel et à toute information scientifique. Dans un second temps il se débat contre des concepts produits dans et pour la culture sociologique française, concepts non universels et impropres à rendre compte des processus d'appropriation socio-technique spécifiques de la culture artistique sénégalaise : car quelles sont les modalités cachées des économies informelles à l'œuvre dans le monde de l'art dakarois et comment en rendre compte ? Quelles symboliques et quelles traditions informent la pratique des souverains et leurs transparentes opacités aussi bien que celles des images virtuelles d'Ismaila Manga, quels dialectes se parlent dans les cars rapides, qui inspirent la réflexion de Viye Diba, quelles phrases du Coran sont calligraphiées sur leurs carrosseries multicolores et comment les jeunes générations conjuguent-elles la modernité la plus débridée avec les rythmes de la tradition, visite au Marabout et au cybercafé ?

Si les formes et le monde de l'esthétique relèvent de données souvent considérées comme universelles, point de vue discuté et alimenté à sa façon par Iba Ndiaye Diadji, parlant d'« art à-culturel », les œuvres et les acteurs du monde de l'art ne vivent jamais en état d'apesanteur sociologique et toute évolution de forme doit être rapportée à un monde social, économique technique et politique qui la détermine.

Il est impossible de comparer l'art numérique en France, ses acteurs et ses œuvres et la découverte contemporaine faite par les artistes dakarois de toutes les ressources du computer art et du réseau. Que l'on postule ou non l'universalité des formes artistiques n'y change rien. Le sociologue doit comparer des choses comparables. C'est le minimum préalable à toute étude sociologique rigoureuse.

4-Lois du marché, loin du marché.

Les biennales d'art contemporain, contrairement aux foires, n'organisent pas la vente d'œuvres d'art. Cependant, si, comme l'a suggéré Raymonde Moulin⁹, elles participent à la production de la valeur esthétique des œuvres ensuite écoulées sur le marché de l'art international, les canons esthétiques, conjugués à la valeur économique, se construisent alors dans ces rencontres internationales. Quel est donc, dans le contexte donné, le rôle et quels sont les enjeux de la biennale de Dakar, pour l'Afrique et en Occident ? Si les tendances du marché s'imposent sur la scène artistique internationale, par un ensemble de ramifications et relais dans lesquels, l'information, la compétence dans l'utilisation des codes, et l'aptitude à ressentir et pressentir les évolutions, ou à les provoquer, marquent le génie d'une culture matérielle et immatérielle, quelle est la place de Dakar dans ces confrontations et de l'art

⁹ Moulin Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992 et *De la valeur de l'art*, Paris Flammarion, 1995.

sénégalais et africain en termes de valeur économique ? Poser la question ainsi permet-il d'analyser le contexte étudié, ou ne s'agit-il pas, une fois de plus, de faire preuve d'ethnocentrisme libéral? Mais les rencontres de l'Association Internationale de la Critique d'Art qui devaient se dérouler en Côte d'Ivoire et auront finalement eu lieu à Dakar en juin 2003 montrent bien qu'un frémissement incite le monde de l'art et ses cénacles à s'inquiéter aujourd'hui de l'Afrique.

Le Métissacana et Dak'art

Avant d'aller plus avant, lever quelques ambiguïtés s'avère nécessaire : Les technologies numériques ne sont-elles pas trop peu présentes au Sénégal dans le monde des arts, par ailleurs riche d'expériences plastiques diverses dont rend compte la Biennale de Dakar pour s'aventurer à les prendre comme cible de l'étude?

Répondre à ces questions sur l'art africain technologique contemporain nécessiterait plus que quelques lignes ou quelques pages. Quelques éléments de réponse seront formulés au fil de certaines des parties de cet exposé et on renverra à la lecture du rapport ultérieur ainsi qu'à celle de « l'impossible art africain » de Iba Ndiaye Diadji .

La sociologie de l'art en France, dominée par l'influence des travaux de Raymonde Moulin et les voies qu'elle a tracées, aborde cet objet, l'art, à partir du marché. Mais il n'existe qu'un embryon de marché de l'art organisé à Dakar, pour différentes raisons : absence de consistance d'acheteurs et collectionneurs locaux, absence d'évidence de la priorité des enjeux d'un tel marché, absence d'investissements étrangers et nationaux dans ce domaine, enfin méconnaissance de la part des acteurs de l'art international des réalités sénégalaises. On ne fera qu'évoquer le marché informel, sous-terrain, qui se réalise hors de tout intermédiation professionnelle, galeriste, courtier ou maître priseur, donc de collectionneur ou touriste à artiste... Ces formes d'informalité perturbent le questionnement et montrent combien les concepts de la sociologie de l'art française risquent de méconnaître des dimensions culturelles et sociales constitutives de l'objet étudié.

Si on reconnaît à un niveau international la valeur esthétique des œuvres d'Ousmane Sow ou de Moustapha Dimé, les propositions esthétiques de Viye Diba, Amadou Sow Mohamadou N'dioye, ou Sidy Seck ou d'autres excellents artistes sénégalais restent ignorées du marché officiel français ou européen et occidental. Doit-on dès lors considérer ce marché comme seul juge et arbitre, doit-on le considérer comme garantie de la valeur esthétique ou bien admettre que valeur esthétique et valeur économique sont dissociées et que toute forme de confrontation entre celles-ci manifeste d'autres enjeux. Il s'agira aussi de reprendre les hypothèses d'Alain Quémin sur le marché international de l'art et de les confronter à ce terrain d'étude. Porter le regard sur l'art africain contemporain permet en effet de déjouer certaines des apories dans lesquelles s'engouffre la sociologie de l'art française quand elle réduit la valeur de l'art à sa cote marchande.

On comprend dès lors que l'art africain contemporain, et l'essor de l'art numérique dans ce domaine ne relèvent pas, pour être appréhendés des simples logiques du marché. Ainsi, il importe de transposer quelque peu le regard encore une fois et de se départir des lunettes occidentales .

Deux points d'observation de la scène dakaroise seront utilisés, le Métissacana, premier cybercafé sénégalais, et fenêtre sur le web emblématique du dynamisme culturel en Afrique de l'Ouest, et la Biennale de Dak'art, seule biennale aujourd'hui à présenter l'art africain contemporain au public international.¹⁰ Car les entreprises d'art numérique à Dakar, individuelles, privées ou institutionnelles ont commencé avec ces deux institutions privée et

¹⁰ La manifestation se déroulant à Ouagadougou est une foire marchande et l'Afrique du Suid ne propose plus de manifestation de type biennale.

publique, en 1998. Notons aussi une exposition en 1999, d'art infographique à la galerie nationale de Dakar.

Une chronologie inversée

L'usage du réseau comme mode de communication a précédé dans le secteur des arts plastiques au Sénégal l'usage des logiciels d'infographie. Ainsi le numérique à Dakar permet-il dans un premier temps aux artistes de communiquer et de s'informer, non de produire des images virtuelles. Les boîtes électroniques et les sites d'information sont consultés au cybercafé et dans les institutions. Cette chronologie dans l'appropriation des technologies numériques au Sénégal montre à la fois comment toute tentative de comparaison avec l'histoire occidentale risque de méconnaître les processus en cours, instaure également un rapport à l'esthétique du numérique spécifique. Par exemple, le jeune artiste critique Sidy Seck utilise le web afin de rassembler des témoignages sur les artistes africains engagés, instaurant ainsi une sorte de mailing art politique pour lequel il n'a pas besoin d'équipements sophistiqués. L'art numérique est né en France longtemps avant l'apparition du réseau. Il a démarré avec les expérimentations d'artistes tels que Vera Molnar travaillant sur des règles aléatoires d'assemblage de formes géométriques à l'aide de programmes informatiques rudimentaires dans les années 1950. Cet art issu de la combinaison de certaines avancées de l'art abstrait géométrique et des possibilités de l'informatique débutante manifeste une histoire singulière liée à un contexte spécifique à la fois esthétique et technique. Ce n'est que beaucoup plus tard que le glissement de l'art vers un art de communication via le web apparaît avec la généralisation de l'usage de la toile et de la cyberculture. Mais les débuts de l'art numérique en France voient la rencontre de la culture techno-scientifique et artistique comme le manifestent les itinéraires des artistes ou théoriciens tels qu'Edmond Couchot, d'abord ingénieur, puis artiste pour enfin devenir théoricien de l'art, Louis Bec, zoosystémicien, travaillant sur la vie artificielle, Bernard Demiaux et Anna Richardson, couple d'artistes alliant les compétences de l'ingénieur et de la voyageuse, ou encore Bernard Caillaud, physicien et artiste. Cette identité para-scientifique de l'art numérique en France relève d'une niche écologique dans laquelle rationalité, arts et sciences ont construit un éthos et une praxis spécifiques, en d'autres termes une civilisation à vocation universelle mais partielle et contingente

Anne Cauquelin apprécie en termes de **changement de site esthétique** les évolutions provoqués par les TIC dans le monde de l'art. Quelque chose a changé et plus rien jamais ne sera comme avant. On continue de peindre, de produire des installations ...mais la peinture-peinture au temps du numérique change de matérialité et le temps de l'art devient un temps musical, instantané, ineffable, et impermanent.

Mais peut-on comparer cette histoire et ces temporalités artistiques observées ici, en France, avec celle des arts numériques au Sénégal? Cette comparaison est-elle valide scientifiquement?

High tech et poussières de sables

Les équipements technologiques à Dakar dépendent des financeurs. A côté de la magnifique bibliothèque de l'université Cheikh Anta Diop, financée par la Banque Mondiale, et de ses services de documentation électronique, ou du campus numérique de l'AUF financé par la francophonie, les artistes plasticiens semblent les parents pauvres de l'équipement technologique. Notons cependant le laboratoire numérique de la biennale de Dak'art, équipé et réalisant ses premières armes en 2002, remarquable par l'ensemble d'évènements et de rencontres, de débats, qu'il a provoqués grâce au dynamisme de l'équipe qui l'a conçu et mis

en place, mais fonctionnant seulement épisodiquement, lors des manifestations de la biennale, et manquant de moyens financiers pour assurer, depuis la précédente édition, une continuité et une mise à jour du site de la manifestation. Cependant, le projet de son exploitation plus permanente est en cours d'examen afin de permettre aux artistes d'avoir accès à des outils, logiciels, de façon plus régulière, à Dakar. La mise en synergie par les responsables de cette biennale, des ressources publiques et privées, artistiques et financières, étrangères et locales montre un dynamisme et une pertinence de choix qui ont permis de faire sortir comme du désert un ensemble de manifestations qui porteront leurs fruits sur le moyen terme et le long terme.

Notons aussi l'expérience du Métissacana, à la réputation internationale en tant que diffuseur de la culture africaine, ainsi que ses expériences artistiques ponctuelles. Les premières manifestations d'art numérique y prennent place en 1998, à l'initiative d'une canadienne et en collaboration officielle avec la biennale. L'histoire des arts numériques à Dakar est donc une histoire courte qui débute en 1998. Si on élargit l'observation à des secteurs autres que les seuls arts plastiques, la situation n'est pas la même puisque les studios d'enregistrement numérique ont existé beaucoup plus tôt dans le domaine musical.

Un rapide regard extérieur semble indiquer cependant que les équipements existent si une aide extérieure a été fournie ou qu'une rentabilité économique immédiate la permet (domaine musical). Enfin l'Ecole des beaux-arts de Dakar n'a pas encore inscrit dans ses priorités la formation aux technologies de l'infographie et du numérique en général et ce retard risque d'être très dommageable s'il perdure.

Face à cet état de faits, seuls les artistes jeunes et bénéficiant de revenus conséquents dus éventuellement à leurs succès artistiques utilisent les moyens numériques, mais c'est le plus souvent dans le but de réaliser des press-books virtuels donc à des fins de communication plus que de création. Les séjours à l'étranger ou des opportunités à Dakar même grâce à la venue d'occidentaux armés de machines et de logiciels sont souvent à l'origine de l'intérêt et des premiers pas dans la pratique, grâce à la mise à disposition temporaire de matériel performant.

Si ces faits sont connus des dakarois, ils permettent aux français ou occidentaux de prendre un critère objectif d'évaluation de la situation. La condition la plus fréquente du jeune artiste sénégalais intéressé par l'art numérique consiste à aller consulter ses mails au cybercafé et à mener un combat sans relâche avec la poussière qui envahit tous les interstices de son vieil ordinateur éventuellement équipé d'un logiciel d'infographie un peu démodé. Ces conditions objectives bien différentes de celles d'un jeune artiste parisien par exemple n'empêchent pas pour autant des tentatives originales dont l'espace de cette communication ne permet pas de rendre compte avec exhaustivité.

5 - La forme et le sens dans la technologie : l'intelligence métisse

Comme l'indique ailleurs Louis bec, dans son introduction à une réflexion collective sur les relations entre l'art et la science, réunissant des chercheurs de différentes nationalités, « l'enjeu au plus profond, est une quête de sens : la quête vigilante, urgente et fondamentalement nécessaire face à certaines formes d'obscurantisme, de fanatisme et de pressions technocratiques. La quête du sens est toujours politique ».

C'est ainsi que Sidy Seck, à la fois critique d'art et artiste et Viye Diba impriment leur réflexion artistique sur une pensée d'abord politique : Quel est le sens, dans une société de tradition orale, à importer dans ses usages quotidiens des technologies informatiques sophistiquées que le sable, la poussière et les formes de la vie dans les quartiers de Dakar n'avaient pas imaginées ? Les processus d'acculturation à l'œuvre pour les adapter ouvrent-ils

cette vie quotidienne sur une altérité technique et un progrès humain ou sur une dépendance techno-politique et une violence symbolique?

Le détournement de la téléphonie et des fax vers des usages ouverts sur l'extérieur, portes ouvertes sur la rue plutôt qu'air conditionné des grands buildings, et la sociabilité des quartiers, montre l'adaptation spontanée de mondes techniques à des mondes sociaux hétérogènes. Mais les technologies de l'intelligence ainsi baptisées par Pierre Lévy sont aussi des technologies du contrôle, de la performance, de l'efficacité. Les traces de tout acte de communication s'inscrivent et modifient la parole, datée, enregistrée, standardisée, normalisée. Une nouvelle écologie cognitive se met en place, transformant peu à peu la vie des quartiers, avec la floraison de cybercentres, à l'instar des téléboutiques. Ces valeurs à la fois technologiques et sociales, et de rentabilité économique, que les machines et les hommes co-produisent trouveront-elles leur place dans la société dakaroise, ou seront-elles détournées ?

Qu'il s'agisse des expériences du Métissacana, d'Oumou Sy et de Michel Mavros, ou des deux artistes cités auparavant, Viyé Diba et Sidy Seck, l'objectif est le même : conserver la part d'africanité dans l'art produit à Dakar à l'aide des technologies informatiques et de l'intelligence collective et métisse qu'elles engendrent.

Dans l'anthropologie théorique des techniques pratiquée par Pierre Lévy, une humanité abstraite reconduit l'utopie du « village global » cher à Marshall McLuhan. Et l'on voit, selon Pierre Lévy, « un écho du pôle oral au sein du pôle informatico-médiatique ». Mais sans doute cette analogie, souvent perçue entre les formes de communication orale ou téléphonique et les formes de l'échange sur le web est-elle un leurre. Il suffit de partir à la recherche des internautes analphabètes à Dakar pour constater combien la maîtrise de l'écriture est le passeport du web. Ou encore de s'enquérir de sites en langues nationales, ou de méthodes multi-média d'apprentissage de ces langues issues de la tradition orale. Le questionnement du chercheur ne rencontre pas la réalité vécue. Mais sans doute reste-t-il à séparer l'approche de l'anthropologie théorique de celle de l'observation de terrain : comme Popper nous l'a enseigné, seule la théorie invalide la théorie. On retiendra cependant plutôt les paradigmes de la nouvelle école d'anthropologie des sciences formée autour de Bruno Latour ou encore les perspectives théoriques de Michel Serres et d'Antoine Hennion : les rencontres entre les hommes, les objets et les technologies cognitives produisent de nouvelles médiations politiques et sociales qui permettent à certaines pratiques de se reconnaître jumelles bien qu'issues de niches écologiques distinctes. Ainsi, le langage artistique de Viyé Diba use-t-il de formes propres à l'art international et à son « site esthétique » : performance, installation, peinture, tout spectateur occidental y reconnaît son monde de références et l'étonnement même de Viyé Diba devant la structure de communication du car rapide retrouve celle de l'occidental. Pour l'un comme pour l'autre, ces véhicules de communication constituent des sémiophores de la culture sénégalaise. Mais Viyé Diba peut en redonner toute la profusion linguistique et sémantique quand le touriste français pourra seulement se demander si on y parle Wolof, Sérère ou Lébou et si, monté à bord, il arrivera vraiment à la destination qu'il voulait atteindre. Viyé Diba rassemble en une métaphore les forums de discussion sur internet et les cars rapides : nouvelles du jour, commentaires sont donnés à partir d'espaces de locution divers et confrontés, et l'intelligence collective s'y manifeste également. Le car rapide, emblématique de la société sénégalaise, orne les cartes postales de ses couleurs vives dans les kiosques à journaux des grands hôtels aussi bien que les artères de la capitale. Le brassage des parlers locaux, des croyances religieuses, des effigies des marabouts concentre un morceau de culture sénégalaise populaire. Camionnette hors d'âge arrivée d'Europe, elle se réincarne dans une seconde vie sur le territoire sénégalais : elle y montre à la fois l'ingéniosité de la culture populaire et le substrat sur lequel celle-ci se construit : les déchets de l'industrie automobile européenne. L'un des slogans du dernier combat d'Oumou Sy « éradiquer la frippe de l'Afrique » indique un point de vue politique radical vis à vis des

stratégies de récupération de matériaux usés issus des industries occidentales : Le Sénégal, et l'Afrique n'ont pas à servir de poubelle aux occidentaux. Les richesses locales doivent être préférées aux débris des pays riches aussi souvent que possible.

Et le CCF n'est pas en reste qui propose des conférences sur le détournement et la récupération des matériaux usés dans l'art. Arte Povera sénégalais : art africain, art pauvre ou art du pauvre ?

L'écologie devient l'ennemie du pauvre dont la vocation consisterait à fournir des activités de retraitement des déchets de la société de consommation européenne. La boucle est bouclée : le politiquement correct écologique rencontre le bien-pensant de gauche et altermondialiste qui admire l'ingéniosité du pauvre : Nourriture diététique des occidentaux et art de récupération des déchets pour les pauvres. Ecologie et post-colonialisme font bon ménage.

L'activité de l'artiste se frottant aux outils numériques venus du monde occidental doit-elle aussi consister à retraiter, et adapter, avec retard, les technologies numériques issues de l'occident ?

Peut-être pas, et pour plusieurs raisons.

Toutes les sociétés, riches ou pauvres, fonctionnent, comme l'a bien montré l'anthropologie par emprunts, déplacements et hybridations, d'une part, et le génie de la société sénégalaise, société côtière, marchande, post coloniale et prompte à la diaspora, consiste souvent à faire fructifier les apports extérieurs de façon originale. Retraitement ou acculturation deviennent alors des pratiques nobles investies d'un autre regard que celui de la déploration et du misérabilisme.

Par ailleurs un nombre de plus en plus élevé d'entreprises locales, développeurs, sociétés d'assemblage de composants, de prestations de services, de production multi-média, fleurissent au Sénégal. Et pour ce qui est du secteur artistique, l'œil critique d'un Sidy seck ou d'un Viye Diba nous rassure sur le sens donné à la forme nouvelle issue de l'ordinateur. Les recherches esthétiques par ailleurs de Douts ou d'Ismaïla Manga, produites à partir d'équipements informatiques sommaires proposent des images numériques originales. Le premier utilise des images des quartiers de Dakar réalisées à partir de matériaux pauvres, sable, bois...qu'il numérise, répétant dans le processus de fabrication des images les processus mis en œuvre par les habitants des quartiers périphériques de la capitale lorsqu'ils construisent leurs cabanes. Mais par la magie de l'image numérique, la couleur devient chatoyante et la matière soyeuse. Quant aux images numériques d'Ismaïla Manga, des tracés, des calligraphies, des figures d'êtres humains et d'objets oscillant entre les traditions musulmanes et la modernité tendue de l'Afrique noire d'aujourd'hui, éclatée aux quatre coins de ses diasporas et de ses musiques, elles donnent à voir des archétypes contemporains, des mythes et des croyances évitant l'écueil du folklorisme facile dans lequel tombe un certain nombre d'artistes dakarois, poussés dans cette voie par les touristes profanes soucieux de rapporter de leur voyage « de l'art local à bon marché ». Ismaïla Manga, artiste nomade, entreprend donc à son retour du Canada où il apprend l'infographie un voyage à travers différents pays de l'Ouest africain et réalise dans chaque ville traversée une aquarelle : sur chacune d'entre elles figurent une tablette coranique et un personnage évoquant parfois le pèlerin parti vers la Mecque. Bénéficiant de plusieurs logiciels acquis au Canada, le jeune artiste réalise aussi des maquettes de sites web et met en place un projet de musée virtuel de l'histoire des masques africains en partenariat avec d'autres artistes africains. Mais cet artiste se sent dans le milieu de l'art sénégalais « ultra-minoritaire ». Ainsi indique-t-il « ici les artistes ont peur de la machine, pour eux, pour les plus vieux, c'est comme la machine du diable, c'est trop technique. »

La forme et le sens dans l'art numérique au Sénégal cherchent donc la ligne étroite, le fil de funambule tendu au-dessus du vide : il existe bel et bien des histoires de l'art parallèles en

Afrique et en Occident et des traditions visuelles fortes sur le continent noir. Mais l'art numérique sénégalais, continent noir de l'art africain, reste à construire et sa grammaire à explorer, en raison de la pénurie d'équipement, et de l'absence d'une culture scientifique (au sens occidental du terme) dans l'art de ce pays. Les pionniers contemporains de cet art à venir, chacun à leur façon, tracent des sensibilités africaines, virtuelles et réelles, mouvantes et changeantes. Un artiste polonais, Sbigniew Dlubak, ayant vécu la période stalinienne, la résistance et les camps pendant la seconde guerre mondiale déclare : « je ne fais pas de politique parce que l'art est politique ». Créer aujourd'hui la possibilité d'un art numérique sénégalais, en dresser les contours plastiques, ou les auspices historiques comme le fait Iba Ndiaye Diadji, constituent en soi des actes politiques qui orientent le devenir. Espérons que le monde de l'art international et français sauront être à l'écoute, le financer et le promouvoir sur la scène internationale, à sa juste mesure.

Bibliographie

Bec Louis, Introduction Art/Cognition, Pratiques artistiques et sciences cognitives, Aix En Provence, Cyprès, Ecole d'Art d'Aix en Provence, 1994.

Bertini Marie-Joseph, Les opérations culturelles en réseaux : la pertinence du modèle méditerranéen, in Communication, société et internet, GRESICO, Paris, L'Harmattan, 1998.

Blin Odile, Sauvageot Jacques, Images numériques, l'aventure du regard, Presses universitaires de Rennes, Ecole régionale des beaux-arts de Rennes, Rennes, 1997

Blin Odile, Matière numérique, la production et l'invention de formes. Vers une esthétique nouvelle, dir. N°7 revue électronique Solaris, déc 2000.
www.info.unicaen.fr/jelec/Solaris/d07/blin.html

Blin Odile, Multimedia and arts : some criteria in order to fear the in progress evolutions, pour le colloque « The long run : long terms developments in the arts and cultural industries, Rooterdam, february 2000.

Blin Odile, Impermence de la vie, permanence du monde perçu, permanence de l'art, à propos de Sbigniew Dlubak, in Marcin Sobieszczanski, Perceptions d'artistes, Paris l'Harmattan, 2000.

Boualem Sansal, La route du monde, in La maison francophone, Revue des deux mondes, Décembre 2001.

Bourdieu Pierre Sur la télévision, suivi de l'emprise du journalisme, Paris, Liber, Raisons d'agir, 1996.

Couchot Edmond, Hillaire Norbert, L'art numérique, Paris, Flammarion, 2003.

Clifford James, Espaces de l'art, Malaise dans la culture, l'ethnographie, la littérature et l'art au XXème siècle, Paris, ENSBA, 1996.

Hennion Antoine, La passion musicale, Paris Métailié, 1993.

Lévy Pierre, l'avenir de la pensée à l'ère informatique, Paris, la découverte, 1990.

Moulin Raymonde, De la valeur de l'art, Paris, Flammarion, 1995.

Moulin Raymonde, Le marché de l'art, Mondialisation et nouvelles technologies, Paris, Flammarion, Dominos, 2000.

Ndiaye Diadji Iba, L'impossible art africain, Dëkkando, 2002..

Quemin Alain, l'art contemporain international : entre les institutions et le marché (le rapport disparu)/ Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002.

Tio Bellido Ramon : Cinquante ans d'histoire de l'AICA : d'un club d'amis à une organisation planétaire, in Histoire de 50 ans de l'association internationale des critiques d'art, AICA Press, 2002.

Warnier Jean-Pierre, La mondialisation de la culture, Paris, Repères, La Découverte, 1999.

Odile Blin, Août 2003, université de Rouen, Groupe de Recherche Innovations et Sociétés.