

# Masques passeports et antiquaires migrants

Enquête sur les marchands africains d'art africain (Dakar-Paris)

Julien Bondaz

Unités de recherche d'accueil souhaitées :

Institut Interdisciplinaire d'anthropologie du contemporain (EHESS-CNRS) ;

Département de la Recherche et de l'Enseignement (Musée du quai Branly)

Le grand public a souvent une vision caricaturale des marchands d'art africain, les accusant soit de piller le patrimoine de l'Afrique subsaharienne, soit de faire passer des faux pour d'authentiques œuvres d'art. Ce second type d'accusations repose parfois sur l'établissement d'une distinction entre les marchands occidentaux, considérés comme des experts honnêtes et connaisseurs, et leurs collègues africains, accusés au contraire de vol, d'arnaque ou d'ignorance. A propos du démantèlement récent d'un réseau de « faussaires », un galeriste de Saint-Germain des Prés notait ainsi : « Ce qui me dérange dans cette affaire, c'est le fond de racisme qu'elle révèle. Ce sont des Africains qui vendent ces objets dans la rue et ce sont des Blancs qui achètent, persuadés que le vendeur africain n'y connaît rien et qu'eux vont faire une bonne affaire.<sup>1</sup> »

Pour leur part, les chercheurs en sciences sociales se sont jusqu'à présent intéressés davantage aux marchands occidentaux d'art africain qu'aux antiquaires africains<sup>2</sup>. Les historiens ont notamment étudié de manière privilégiée les grands noms du marché occidental de l'art nègre ou primitif (pour reprendre les catégories historiquement constituées), comme en a encore récemment témoigné l'exposition « Charles Ratton, l'invention des arts "primitifs" » au musée du quai Branly<sup>3</sup>. Les quelques recherches ethnographiques sur la marchandisation de l'art africain ont également porté en priorité sur le marché européen et

---

<sup>1</sup> Claire Arsenault, « Fausses statuettes africaines et vrais faussaires arrêtés à Paris », *rfi.fr*, 13 juin 2013.

<sup>2</sup> On connaît ainsi beaucoup mieux les noms de Charles Ratton, Paul Guillaume, René Rasmussen ou Pierre Vérité que ceux des Maliens Gouro Sow et Mamadou Sylla qui fournissent le marché de l'art africain à partir de la fin des années 1940 ou ceux du Malien Diongassy Almamy et du Sénégalais Mourtala Diop, à partir des années 1960 et 1970. Sur les débuts du marché de l'art africain, voir par exemple Jean-Louis Paudrat, « From africa », in William S. Rubin (ed.), « *Primitivism* » in *20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*, New York, Museum of Modern Art, 1984 : 125-175.

<sup>3</sup> Philippe Dagen et Maureen Murphy (dir.), *Charles Ratton. L'invention des arts « primitifs »* (exposition au Musée du quai Branly du 25 juin au 22 septembre 2013), Paris, Musée du quai Branly-Skira Flammarion, 2013.

nord-américain<sup>4</sup>. Les ethnologues ayant étudié les collectionneurs occidentaux ont d'ailleurs montré que ces derniers occultaient l'aspect financier de leurs pratiques<sup>5</sup>. Le seul ethnologue à avoir enquêté sur les marchands d'art africain en Afrique de l'Ouest (en l'occurrence en Côte d'Ivoire) notait ainsi l'existence d'un hiatus entre le travail des antiquaires occidentaux, reconnu et valorisé, et celui de leurs collègues africains, occulté et déprécié<sup>6</sup>. Une telle asymétrie, toujours d'actualité, empêche de comprendre le marché de l'art africain à la fois en tant que « système d'approvisionnement »<sup>7</sup> et comme réseau transnational, à l'intersection d'une anthropologie économique et d'une anthropologie de la mondialisation.

L'enquête proposée ici sur les marchands africains d'art africain invite en outre à décentrer les analyses consacrées à la construction historique et culturelle du primitivisme, considéré comme spécificité de la modernité occidentale. Dans le cadre des *postcolonial studies* ou de l'anthropologie postmoderne, l'intérêt porté aux processus marchands de requalification de certains artefacts en œuvres d'art sert d'ailleurs la critique et la déconstruction des discours primitivistes<sup>8</sup>. Les pratiques, les stratégies commerciales, mais aussi les savoirs et les émotions des marchands africains (des intermédiaires pourtant centraux) ont à l'inverse peu retenu l'attention. En s'intéressant à ces acteurs incontournables mais subalternes, l'enjeu n'est donc pas seulement de faire l'ethnographie du marché de l'art africain. Il s'agit de comprendre comment ces marchands du cru transforment des objets proches sinon familiers en œuvres d'art authentiques et exotiques, des valeurs culturelles en valeurs marchandes ou encore des récits de soi en discours esthétiques universellement appropriables. Contrairement à leurs collègues occidentaux, les antiquaires africains proposent à la vente des œuvres d'art qu'ils présentent comme des éléments de leur propre culture, mettant ainsi en jeu les dynamiques complexes des fabriques d'identité contemporaines, entre ethnicisation et panafricanisme<sup>9</sup>.

---

<sup>4</sup> Jeremy MacClancy, « A natural Curiosity. The British Market in Primitive Art », *RES*, n° 15, 1988 : 163-176.  
Paul Stoller, « Circuits of African Art / Paths of Wood : Exploring an Anthropological Trail », *Anthropological Quarterly*, vol. 76, n° 2, 2003 : 207-234.

<sup>5</sup> Rolande Bonnain-Dulon, « Art primitif : prix du désir, prix de l'objet », *Ethnologie française*, tome 35, n° 3, 2005 : 401-409 ; Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini, *La passion de l'art primitif. Enquête sur les collectionneurs*, Paris, Gallimard, 2008.

<sup>6</sup> Christopher B. Steiner, *African Art in Transit*, New York, Cambridge University Press, 1994, p. 9.

<sup>7</sup> Ben Fine et Ellen Léopold, *The world of consumption*, London, Routledge, 1993.

<sup>8</sup> Clifford, James, *Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XXe siècle*, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1996 (1988) ; Price, Sally, *Arts primitifs ; regards civilisés*, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2006 (1989).

<sup>9</sup> La tendance qu'ont les marchands africains à faire référence à une culture africaine homogène est évidemment problématique. On lira plus loin qu'il s'agit de l'un des questionnements importants de ce projet de recherche.

## 1. Parcours de recherche : du patrimoine de collection au marché de l'art africain

Le projet proposé ici s'inscrit dans la continuité de mes recherches doctorales sur les musées ouest africains et de celles que j'ai menées, dans le cadre d'un post-doctorat au musée du quai Branly en 2010-2011, sur l'histoire des pratiques de collecte en Afrique de l'Ouest à la fin de la période coloniale. Il se situe surtout dans la continuité immédiate de mes recherches les plus récentes, qui ont porté sur les collectionneurs privés d'art africain, toujours en Afrique de l'Ouest. Dans le cadre d'un post-doctorat au Laboratoire d'Anthropologie Sociale (Labex TransferS-ENS Paris), il s'agissait d'interroger les spécificités des pratiques de la collection d'art africain sur place en même temps que des formes de réappropriation du primitivisme. J'ai ainsi conduit deux enquêtes ethnographiques, au Burkina Faso en 2012 et au Sénégal en 2013, au cours desquelles ont notamment été interrogés plusieurs antiquaires possédant, outre leur stock d'œuvres à vendre, une collection privée d'art africain. Les premières données ainsi collectées me conduisent à proposer ce nouveau projet inédit d'enquête ethnographique sur les marchands africains d'art africain entre le Sénégal et la France. Outre les entretiens prévus en France, ce projet inclut une nouvelle enquête de terrain de deux mois au Sénégal.

En effet, depuis les recherches menées par Christopher B. Steiner à Abidjan<sup>10</sup>, plusieurs transformations majeures se sont produites qui n'ont pour le moment pas fait l'objet d'analyses. Depuis le début des années 2000, la guerre civile, puis la crise électorale en Côte d'Ivoire ont bouleversé l'organisation et les réseaux du marché de l'art africain en Afrique de l'Ouest, faisant émerger la ville de Dakar comme nouvelle « plaque tournante ». Le retour au pays de nombreux antiquaires sénégalais, wolof en particulier, ou l'installation de marchands maliens, hausa ou camerounais dans la capitale sénégalaise ont participé à la reconfiguration sous régionale du marché. Cette nouvelle configuration est d'autant plus intéressante que le contexte sénégalais présente des différences importantes avec celui de la Côte d'Ivoire. Il n'y a pas de tradition sculpturale importante au Sénégal et l'approvisionnement en œuvres d'art tout comme la production de faux se jouent pour l'essentiel dans d'autres pays. L'importance du panafricanisme dans les discours locaux, historiquement fondée par le statut spécifique du Sénégal pendant la période coloniale puis par la politique culturelle menée par Léopold Sedar Senghor (rôle essentiel du Festival mondial des Arts Nègres en 1966, réactualisé par

---

<sup>10</sup> Christopher B. Steiner, *African Art in Transit*, *op. cit.* ; « The Art of the Trade: On the Creation of Authenticity in the African Art Market », in George E. Marcus and Fred R. Myers (eds), *The Traffic in Culture*, Berkeley, University of California Press, 1995, pp. 151-66.

Abdoulaye Wade en 2010), participe à la construction du regard que les antiquaires sénégalais portent sur les productions artistiques de l'Afrique subsaharienne et sur les enjeux identitaires dont elles sont le support. La mise en perspective historique sera d'ailleurs essentielle pour comprendre comment l'art africain a été transformé en « marchandise globale » dès la période coloniale<sup>11</sup>. Autre différence contextuelle, l'importance de l'Islam, religion largement majoritaire au Sénégal, a également des conséquences sur le rapport des marchands aux œuvres d'art et sur l'opinion que le reste de la population se fait de leur métier.

## 2. Des intermédiaires en art : produire de l'authenticité, créer de la valeur

Privilégier l'échelle locale et les méthodes qualitatives de l'enquête ethnographique (observation des lieux et des acteurs du marché de l'art, entretiens...) permet d'analyser en situation la mise en place ou les branchements de réseaux transnationaux, en appréhendant les mécanismes et les enjeux de la mondialisation dans un contexte local. Du point de vue des acteurs et de la circulation des objets, il s'agit ainsi de décrire la zone trouble qui existe entre le moment de la création puis de la collecte et celui de l'entrée en collection, entre la production et la réception du patrimoine artistique, et donc de comprendre comment des objets culturels sont transformés en marchandises en même temps qu'ils sont requalifiés en œuvres d'art (instabilité des catégories). On s'attachera ainsi à établir une description fine des acteurs, des réseaux et des techniques d'acquisition des objets, en insistant sur les enjeux de la collecte sur place et sur les chaînes de médiation qui participent à la requalification d'artefacts en œuvres d'art et en marchandises. Une attention particulière sera portée aux catégories construites par les antiquaires africains, et en particulier à la mobilisation des distinctions entre faux, copies, pièces anciennes ou authentiques, ou entre art touristique et art traditionnel<sup>12</sup>, dont témoignent par exemple les discours concernant les « masques passeports » ivoiriens<sup>13</sup>.

De même, on interrogera les logiques distinctives des acteurs du marché : ils établissent entre eux des hiérarchies (par exemple entre rabatteurs, revendeurs, grossistes et antiquaires) qui reposent parfois sur l'expression de différences ethniques ou nationales ou

---

<sup>11</sup> Sidney Littlefield Kasfir, *African Art and the colonial Encounter. Inventing a Global Commodity*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2007.

<sup>12</sup> Ruth B. Phillips et Christopher B. Steiner (eds), *Unpacking Culture. Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1999.

<sup>13</sup> Ces masques miniatures dan prisés par les collectionneurs sont improprement qualifiés de « masques passeports » par de nombreux antiquaires (Max Rouayroux, « Et pourtant... Ce ne sont pas des passeports », *Arts d'Afrique noire*, n° 70, 1989 : 17-19).

qui rejouent l'opposition déjà mentionnée entre marchands occidentaux et marchands africains. Ces derniers déploient en effet des discours de légitimation de leur activité qui mettent en scène leur identité et leur culture africaine (ces deux points se révélant évidemment problématiques). De ce point de vue, la dimension religieuse ne devra pas être négligée : un certain trouble cognitif peut parfois être provoqué par le caractère rituel originaire des œuvres proposées à la vente, obligeant à repenser à la fois le pouvoir attribué à certains « objets forts » et la mise en adéquation des marchands, majoritairement musulmans, avec les préceptes de l'Islam, en particulier les interdits liés à l'idolâtrie et à la figuration en trois dimensions.

Une part essentielle du projet consistera par ailleurs à observer et décrypter les techniques de mise en vente et en exposition des œuvres (et les interférences avec les modèles muséaux) et les stratégies (visuelles et discursives) de fabrique de leur authenticité, un élément central dans la production de leur valeur patrimoniale, artistique et marchande<sup>14</sup>. La constitution de cette valeur repose en effet sur la valorisation conjointe de la biographie culturelle et de l'esthétique des objets<sup>15</sup>. Du point de vue de l'organisation du marché, elle passe par l'établissement de relations de confiance et s'appuie sur le privilège accordé à la famille dans la structuration des réseaux (de nombreux marchands d'art africain le sont ainsi de père en fils), mais aussi sur des stratégies de maîtrise et de contrôle de la circulation des informations, voire de rétention ou de mise en scène du secret<sup>16</sup>. L'analyse des rapports des marchands africains aux processus de certification de la valeur des œuvres et aux modes d'expertise permettra en outre d'observer les connexions du marché à l'international.

### 3. Histoire de l'art et mondialisation : la circulation des savoirs et des émotions

La dimension transnationale du marché, la circulation des objets, les voyages des « antiquaires migrants »<sup>17</sup> et leurs relations avec les galeristes européens ou américains est un dernier aspect central des dynamiques d'artification des sculptures africaines. On portera donc

---

<sup>14</sup> Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini, « L'authenticité rêvée des collectionneurs d'art primitif », *Les Cahiers du Musée des Confluences*, vol. 8, 2011 : 87-94. Les marchands africains parlent plutôt de la « véracité » des objets.

<sup>15</sup> Arjun Appadurai (dir.), *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspectives*. Cambridge, Cambridge University Press, 2003 [1986] ; Fred R. Myers (ed.), *The Empire of Things. Regimes of Value and Material Culture*, Santa Fe, School of American Research Press, 2001.

<sup>16</sup> De ce point de vue, nous sommes proches ici de « l'économie de bazar » décrite et analysée par Clifford Geertz (*Le souk de Séfrou : sur l'économie du bazar*, Paris, éditions Bouchène, 2003).

<sup>17</sup> Honoré Mimche et Zénabou Tourère, « Circulations migratoires des élites économiques dans l'ouest du Cameroun. Le cas des "antiquaires" », in Virginie Baby-Collin, Geneviève Cortes, Laurent Faret et Hélène Guetat-Bernard (dir.), *Migrants des Suds*, Marseille, IRD Editions, 2009 : 77-96.

une attention particulière aux enjeux sociaux et politiques du cosmopolitisme des marchands africains d'art africain<sup>18</sup>, ainsi qu'aux mécanismes de globalisation et aux transferts culturels ou aux transformations stylistiques liés au contexte diasporique<sup>19</sup>. Il s'agit de décrire et de comprendre non seulement la circulation des personnes et des marchandises, les stratégies des premières et les transformations que subissent les secondes, mais aussi la diffusion et la réappropriation de techniques, de savoirs et d'émotions. On s'intéressera notamment au discours des marchands sur les objets et aux connaissances qu'ils mobilisent et transmettent en matière d'histoire de l'art, ainsi qu'à l'expression de leurs jugements de goût personnels. En effet, la plupart possèdent et lisent des ouvrages spécialisés écrits par des chercheurs occidentaux ou dédiés à des collections privées européennes ou nord-américaines. Une sorte d'« oralité seconde »<sup>20</sup> peut ainsi être observée : des savoirs produits et écrits par des historiens de l'art africain occidentaux sont réappropriés et retransmis oralement, voire réinventés par les antiquaires africains. Le développement des nouvelles technologies de l'information et de la communication a par ailleurs permis une compréhension plus globale du marché par ces derniers. Autrement dit, faire l'ethnographie du marché de l'art africain entre le Sénégal et la France permet de saisir un aspect de la mondialisation de la vie économique et des moyens de communication, mais aussi et surtout des transferts culturels et de l'hybridation des savoirs sur l'art.

Ce projet de recherche s'inscrit enfin dans une perspective transdisciplinaire, où l'anthropologie dialogue avec l'histoire, l'économie, la sociologie, les sciences politiques et, en premier lieu, l'histoire de l'art. L'étude des transferts culturels dans le domaine de l'art et de sa marchandisation participe en effet à la reconfiguration des champs de l'anthropologie et de l'histoire de l'art, invitant ainsi à questionner les frontières disciplinaires<sup>21</sup>.

---

<sup>18</sup> Ulf Hannerz, « Cosmopolitans and Locals in World Culture », in Mike Featherstone (ed.), *Global Culture. Nationalism, Globalization and Modernity*, London-Thousand Oaks-New Delhi, Sage, 1990 : 237-252.

<sup>19</sup> L'article de Susan J. Rasmussen sur les voyages des artisans touareg aux Etats-Unis sera ici particulièrement inspirant (Susan J. Rasmussen, « When the Field Space Comes to the Home Space. New Constructions of Ethnographic Knowledge in a New African Diaspora », *Anthropological Quarterly*, vol. 76, n° 1, 2003 : 7-32).

<sup>20</sup> Walter J. Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London-New York, Routledge, 2002 (1ère édition 1982).

<sup>21</sup> George E. Marcus and Fred R. Myers (eds), *The Traffic in Culture*, Berkeley, University of California Press, 1995 ; Michèle Coquet, Brigitte Derlon et Monique Judy-Ballini (dir.), *Les cultures à l'œuvre. Rencontres en art*, Paris, Biro éditeur-Editions de la MSH, 2005.