
Kasfir, Sydney Littlefield. – *L'art contemporain africain*

Paris, Thames & Hudson, 2000, 224 p., ill., bibl., index (« L'univers de l'art »).

Cédric Vincent



Édition électronique

URL : [http://
etudesafriaines.revues.org/1551](http://etudesafriaines.revues.org/1551)
ISSN : 1777-5353

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2003
ISBN : 978-2-7132-1811-8
ISSN : 0008-0055

Référence électronique

Cédric Vincent, « Kasfir, Sydney Littlefield. – *L'art contemporain africain* », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 172 | 2003, mis en ligne le 02 mars 2007, consulté le 26 janvier 2017. URL : [http://
etudesafriaines.revues.org/1551](http://etudesafriaines.revues.org/1551)

Ce document a été généré automatiquement le 26 janvier 2017.

© Cahiers d'Études africaines

Kasfir, Sydney Littlefield. – *L'art contemporain africain*

Paris, Thames & Hudson, 2000, 224 p., ill., bibl., index (« L'univers de l'art »).

Cédric Vincent

- 1 Il n'est pas rare de voir figurer au programme des expositions internationales d'art contemporain, le nom d'artistes africains¹. On peut se demander jusqu'où les productions proposées par ces expositions sont représentatives de la création africaine actuelle. Dans son compte rendu de Dak'art 2000, dans la revue *Art in America*, le critique américain Thomas Mc Evilly constate peu d'intérêt pour les oeuvres des artistes présents. Une revue concurrente, *Artnews*, fera sa couverture quelque temps plus tard en titrant « Contemporary African Artist : The Newest Avant Garde ».
- 2 Ce qui fait l'intérêt de ce livre d'introduction vient d'un souci, constant dans les études de Kasfir, d'interroger et de déborder les catégories préconstruites issues du marché, de la taxinomie du musée comme de l'université. Assis sur une longue expérience de terrain, menée en Ouganda, au Kenya et au Nigeria, ce livre est un outil roboratif pour éclairer la situation artistique récente en Afrique.
- 3 Comme c'est souvent le cas avec ce genre d'ouvrage, il n'est pas étonnant de remarquer des oublis (par exemple la photographie) et des raccourcis, d'autant qu'il cherche à couvrir un champ vaste et divers. Aussi, le choix de tel artiste pour soutenir tel argument pourra toujours être reproché. Il faut tout de même signaler l'absence de l'Afrique francophone, excepté le Sénégal. À noter aussi l'Afrique du Sud, seul pays à s'être constitué un monde de l'art, ce qui lui donne souvent une place à part dans le déroulement du livre.
- 4 La notion d'art contemporain africain est au moins aussi problématique et incertaine que celle d'art primitif ou d'art premier. L'auteur ne l'envisage pas dans une perspective socio-esthétique. La dérive serait d'en faire un genre plastique géo-socio-culturel, une « *african touch* ». Kasfir l'utilise comme une catégorie temporelle. L'art contemporain correspond, sans distinction, aux formes d'art produites à la fin des années 1950 au

carrefour des grandes métropoles, lieux d'une culture populaire bouillonnante (chap. 1), de la politique culturelle et patrimoniale des jeunes États indépendants (chap. 6) et des ateliers mis en place par des Européens (chap. 2-3-4). En conséquence, cela porte l'attention sur la disparité et la variété du champ artistique.

- 5 Les prémices de l'histoire qu'elle raconte ont commencé bien avant les années 1950, avec le peintre nigérian Aina Onabulu, considéré comme le premier artiste moderne africain au début du siècle, ou avec Charles Thiry, engagé auprès des imagiers congolais en 1930. Si l'auteur choisit le « fondamentalement postcolonial » (p. 9), il n'oublie pas d'établir un lien avec les formes d'art qui ont précédé. Car le colonialisme a pu imposer une refonte des pratiques artistiques existantes, mais il ne les a pas proscrites pour autant. Et plus précisément, le réseau des relations sociales dans lequel la production de l'art s'insère demeure en grande partie semblable à celui qui était en place avant le colonialisme, s'y ajoute un modèle européen d'enseignement de l'art réservé à une élite.
- 6 La situation coloniale accompagne seulement la constitution de l'art contemporain africain. Ainsi, Kasfir prend ses distances avec la thématique unilatérale de l'invention de l'artiste souvent utilisé pour aborder cette question. En dehors des catégorisations esthétiques, ce cadre de travail permet de mettre en valeur les échanges et les négociations entre les différents interlocuteurs, et les situations qui président à la création et à son devenir.
- 7 Le livre se compose de sept chapitres : « Nouveaux genres. L'invention de la culture populaire africaine » ; « La transformation de l'atelier » ; « Mécènes et médiateurs » ; « Art et marchandise » ; « L'artiste africain. Identité en changement dans le monde postcolonial » ; « L'idée d'une culture nationale. La décolonisation de l'art africain » ; « Migration et déplacement ». Le thème qui tend à unir ces chapitres est peut-être celui du système d'enseignement auquel sont affiliés les artistes.
- 8 À la lecture de ce livre on a en effet le sentiment que les conditions de formation des artistes tiennent lieu de cause aux différents points abordés. Une grande partie est consacrée aux ateliers tenus par des Européens. Ces dispositifs d'enseignement, plus ou moins expérimentaux, viennent prolonger les structures traditionnelles tout en renouvelant les modèles de création et de déférence envers l'expérience et l'autorité.
- 9 Mis en place dès la fin des années 1940, ils se développent dans les années 1960 dans toute l'Afrique, jusqu'à aujourd'hui. Parmi les plus importants : the Polly Street Center en Afrique du Sud, celui de Ulli Beier et Suzanne Wenger à Oshogbo au Nigeria, the Workshop School de Frank McEwen au Zimbabwe et le Hangar de Pierre Romain-Desfossés au Congo.
- 10 En général, ce sont des professionnels de l'art, ou proche du milieu de l'art, venus de l'étranger et qui rassemblent un groupe d'artistes africains non formé autour d'eux. Malgré leurs histoires particulières, les ateliers reposent sur la même formule : mettre en place un lieu qui permette de libérer, ou réanimer, les forces créatrices innées des Africains. L'enseignement académique des écoles d'art altérant la créativité, il s'agit de ne pas couper l'artiste de son répertoire. Le résultat est une esthétique donnant la priorité à la figuration, plutôt narrative, construite à partir de la tradition orale ou les aléas de la vie de village.
- 11 Les arguments qui viennent justifier l'existence de ces ateliers appartiennent à n'en pas douter à l'histoire du primitivisme, et plus particulièrement une version remodelée par les surréalistes. En suivant l'itinéraire de ces personnages, notamment McEwen, il est à se

demander jusqu'où ils n'ont pas été des déçus des avancées de l'art moderne, pour s'installer en Afrique et reprendre les choses là où elles en étaient avant la guerre. À la même période, il faut signaler le projet de l'art brut de Dubuffet. Il s'appuie sur des principes analogues, par lesquels l'art brut devient la seule forme d'art viable et authentique.

- 12 Le chapitre « Art et marchandise » donne à ces Européens une place importante dans l'émergence de ce nouvel art africain sur la scène internationale. La reconnaissance d'un artiste est liée non seulement à son talent mais aussi, semble-t-il, à la rencontre du bon mécène au bon moment. Dans l'absence de système de galerie, il est certain que le médiateur culturel est déterminant pour la production et la manière dont celle-ci sera perçue par un public. Les expositions d'art africain ont donné la visibilité principalement aux artistes des ateliers et aux autodidactes, investis par des valeurs d'authenticité. Cette pratique du mécénat et l'imposition d'un filtrage esthétique se retrouvent avec la collection Pigozzi, et l'influence qu'elle exerce sur la façon dont l'art africain est défini et perçu au sein du monde de l'art.
- 13 Néanmoins, Kasfir insiste avec raison, même si elle ne l'illustre pas suffisamment, sur le rôle joué par des intellectuels africains qui ont créé les conditions favorables à l'épanouissement de ces nouvelles formes d'art. Elle montre par ailleurs, le double registre de la production des sculpteurs makonde en fonction de l'acheteur, et Chéri Samba dont l'évolution des thèmes suit l'internationalisation de son public
- 14 Les productions des artistes des écoles d'art sont restées en retrait de ce circuit. L'explication apportée repose sur une différence de degré de la « conscience artistique », plus élevée chez les artistes issus des écoles d'art. Ils affirment une intégrité dans leur rapport à l'oeuvre. Ces valeurs portant sur l'originalité et le droit d'auteur, sont inscrites dans un enseignement académique de l'histoire de l'art à la fois technique et théorique. Une attitude qui diffère de celle des artistes de coopératives et d'ateliers où le statut de marchandise est moins contraignant.
- 15 Pour atténuer ce dos à dos, il est dommage que l'auteur n'ait pas insisté sur les liens qui se sont établis entre les écoles d'art et les ateliers. Pourtant Kasfir nous en laisse entrevoir quelques-uns. Le second Mbari club, moteur dans la constitution d'une intelligentsia nigériane, est fondé par le couple Beier au côté entre autre de Soyinka. Pierre Lods, instigateur de l'École de Poto Poto au Congo, sera appelé par Senghor pour enseigner à l'École des beaux-arts de Dakar. Et le parcours de certains professeurs d'école d'art montre qu'ils sont issus de l'enseignement des ateliers.
- 16 Les histoires de l'art nationales prises dans le processus de la décolonisation n'ont pas intégré les ateliers dans leur narration. Les exemples du Sénégal et du Nigeria retenus par l'auteur, prouvent que l'art a tenu une place importante pour les jeunes États africains pris entre la définition d'une cohésion patrimoniale et la volonté d'une modernité artistique. Par la prégnance de l'esthétique de la négritude au Sénégal, et la théorie de la « *natural synthesis* » de la Zaria Art School au Nigeria, une première génération d'artistes a adopté comme l'une de leurs sources d'alimentation le registre de l'art traditionnel en voulant instaurer une forme de continuité.
- 17 « Migration et déplacement » est le chapitre le moins convaincant. Il rend compte pourtant d'un aspect rarement abordé lorsqu'il s'agit d'art africain, la circulation des artistes. À travers l'exemple des trajectoires des artistes éthiopiens, Kasfir développe le thème de la « diaspora comme influence formatrice » de ces artistes. Dans son analyse, les

toiles deviennent le lieu de rencontre des traces laissées par la circulation entre les éléments d'une matrice culturelle et les emprunts.

- 18 Cet exemple limite la portée du chapitre. Il ne concerne qu'une catégorie d'artistes, et sur une période précise des années 1970 au début des années 1980. Elle ne va pas jusqu'au bout du voyage, elle laisse de côté la participation de ces artistes au monde de l'art. Il est vrai que cela ne concerne qu'une petite fraction des artistes africains qui sont partis enrichir une formation ou trouver de meilleures conditions de travail. Retenons parmi les pionniers Ernest Macomba, membre du groupe surréaliste danois puis du mouvement cobra ou encore El Loko, élève de Joseph Beuys.
- 19 Le monde de l'art dans sa période actuelle tire sa principale représentation de la mobilité des artistes et de ses frontières. Et ceux que Kasfir appelle les artistes postmodernes africains, au début du livre, tels que Ike Ude, Barthélemy Toguo ou Chris Ofili participent à ce modelage. La revue d'art africain contemporain *Nka* présente les artistes africains au côté d'artistes africains américains autant que cubains. En Grande-Bretagne, ils seront considérés comme *black artists* à l'instar d'un artiste pakistanais ou jamaïcain. Ces types de rapports, d'affiliations, de solidarité et de résistances entre les artistes et face au système de l'art ne sont pas abordés, or ils ont aussi une histoire. Et il me semble qu'une question importante y est liée.
- 20 Une revendication croissante des artistes africains consiste à rejeter toute qualification géographique et culturelle. Celle-ci viserait à menacer leur singularité et la portée universelle de leur production. Cette revendication ne peut-elle pas faire écho au geste de Onabulu qui était de prouver aux Européens qu'un Africain pouvait peindre aussi bien qu'eux ? Et son revers serait : Suzanne Wenger ne peut-elle pas prétendre être une artiste yoruba ? Bien sûr, c'est la valeur de l'authenticité qui est en question ici. Kasfir relève ce problème et le circonscrit justement quand elle écrit : « Les collectionneurs, les institutions culturelles et les publics occidentaux sont décidément plus à l'aise avec les artistes qui revendiquent leur identité africaine qu'avec ceux qui n'en font rien » (p. 208). Mais elle laisse les points de suspension.
- 21 Pourtant, un passage du livre (pp. 127-128) met le doigt sur un argument qui pourrait éclaircir cette question, et du même coup permettre de lever l'ombre portée qui plane sur tout le livre : les liens à l'histoire de l'art européenne. Ce passage met en évidence un schéma circulaire à partir de la figure de Picasso. Dans l'univers du discours des artistes, Picasso – un des inventeurs de l'art africain – est un trope récurrent. En l'africanisant, en en faisant un modèle ou en l'intégrant dans une rhétorique afrocentriste où l'art moderne européen trouve sa source dans l'art africain, les artistes se relient et s'intègrent à une histoire de l'art plus large.
- 22 Il semble alors difficile de penser l'art africain en dehors de l'art européen avec lequel il cohabite. Kasfir présente son livre comme le complément du livre de Frank Willet, *L'art africain*, il a autant la possibilité de venir compléter celui de Jason Rhoades, *Le primitivisme et l'art moderne*, même éditeur, même collection.

NOTES

1. Parmi les derniers grands rendez-vous : *Authentic/ex-centric. Africa In and Out of Africa* lors de la biennale de Venise 2001 de S. Hassan et O. Oguibe, et *Documenta 11* à Kassel de O. Enwezor.