Okeke-Agulu, Chika, *Postcolonial Modernism : Art and Decolonization in Twentieth-Century Nigeria*

Durham, Duke University Press, 2015, 357 p., bibl., index, ill.

Cédric Vincent

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/18570>

DOI : 10.4000/etudesafriaines.18570

ISSN : 1777-5353

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 3 octobre 2016

ISSN : 0008-0055

Référence électronique

Cédric Vincent, « Okeke-Agulu, Chika, *Postcolonial Modernism : Art and Decolonization in Twentieth-Century Nigeria* », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 223 | 2016, mis en ligne le 01 janvier 2016, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/18570> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/etudesafriaines.18570>

Ce document a été généré automatiquement le 24 septembre 2020.

© Cahiers d'Études africaines

Okeke-Agulu, Chika, *Postcolonial Modernism : Art and Decolonization in Twentieth-Century Nigeria*

Durham, Duke University Press, 2015, 357 p., bibl., index, ill.

Cédric Vincent

OKEKE-AGULU, Chika. — *Postcolonial Modernism : Art and Decolonization in Twentieth-Century Nigeria*. Durham, Duke University Press, 2015, 357 p., bibl., index, ill.

- ¹ Il est encore rare de voir paraître au sein de la littérature sur l'art africain récent une monographie abordant en profondeur la compréhension d'une scène artistique. Depuis le début des années 1990, les principales ressources concernant l'histoire de l'art africain moderne et contemporain sont les catalogues d'exposition ou alors des ouvrages de synthèse plutôt que des travaux universitaires approfondis. La recherche soigneusement menée par Chika Okeke-Agulu, professeur d'histoire de l'art à l'Université de Princeton et rédacteur en chef de la revue *Nka*, apporte ainsi une contribution significative à la compréhension de l'art africain de l'après-indépendance. L'auteur en est conscient : il espère bien que son livre devienne un modèle qui déclenchera d'autres apports significatifs aux études historiques et artistiques en Afrique. Pour autant, sa recherche n'est pas à détacher des programmations d'expositions qui ont mis l'art contemporain d'Afrique sur le devant de la scène ces vingt dernières années. Elle trouve son origine dans le cadre de deux expositions majeures auxquelles il a collaboré. La première, *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa* (2001-2002) placée sous la direction artistique d'Okwui Enwezor, avait pour ambition de se focaliser sur la dimension culturelle de la décolonisation afin de comprendre le modernisme africain. La seconde, dont il était le commissaire de la section consacrée au Nigeria, était intitulée *Seven Stories about Modern Art in Africa* (1995) et placée sous le commissariat de Clémentine Deliss.

- 2 Le livre de Chika Okeke-Agulu explore une décennie-clé de l'histoire de l'art moderne au Nigeria : de la fin des années 1950, veille de l'Indépendance, jusqu'aux années de la guerre civile du Biafra (1967-1970) qui voient des espoirs quasi utopiques s'émousser dans le reflet des œuvres des artistes. Cette recherche s'inscrit dans une frange de l'histoire de l'art cherchant à revisiter le canon de la modernité artistique à partir du versant des *postcolonial studies* et des études transnationales. Depuis une vingtaine d'années, des historiens de l'art se sont sérieusement penchés sur la question de l'inscription des œuvres d'artistes africains dans le récit moderniste et sur la façon dont elles s'accordent avec celui-ci, alors qu'il est communément admis être une manifestation esthétique de la modernité européenne. Par ailleurs, l'enjeu est de répondre aux discours critiques renvoyant ces œuvres à de pâles copies ou à des dérivés de l'art européen, marquant leur perpétuelle condition de retardataires par rapport à l'histoire du modernisme.
- 3 En proposant le terme de *postcolonial modernism*, Okeke-Agulu entend se rattacher aux travaux de Kobena Mercer³⁵ autour des *cosmopolitan modernisms* pour proposer une histoire des modernités artistiques à partir du cadre de l'Afrique : « “cosmopolitan” specific to Nigeria and other (African) locales with similar histories and modernist work that is deeply inflected by the experience and rhetoric of decolonization » (p. 13). La question primordiale pour l'auteur est celle de la description des œuvres, dont le travail a été catalysé par les idées de la modernité sociale et culturelle et influencé par une vision du progrès décontextualisé de l'idée de nation souveraine.
- 4 Sur sept chapitres richement illustrés, le livre fournit un état des diverses préoccupations et des courants artistiques des années 1960 au Nigeria. Okeke-Agulu se déplace habilement entre des discussions sur le milieu artistique, les organisations, les écoles de pensée et une analyse approfondie des différentes œuvres retenues. Il s'attarde à retracer ainsi le réseau étendu et complexe dans lequel des artistes, des critiques et des opérateurs culturels cherchaient les moyens de façonner la scène artistique en s'associant à la construction d'une nouvelle nation. Pour autant, tout au long du livre, il installe la scène nigériane dans un contexte plus large, dans les échanges avec des théoriciens africains-américains, des artistes de l'École de Khartoum, ou encore en soulignant l'influence, notamment sur Ben Enwonwu et Ulli Beier, des Congrès des artistes et écrivains noirs de Paris (1956) et de Rome (1959) organisés par *Présence Africaine*.
- 5 L'ouvrage accorde une place prépondérante aux artistes de la Zaria Art Society et en particulier aux parcours d'Uche Okeke (1933-2016) et de Demas Nwoko (né en 1935). Le troisième chapitre fournit en cela l'étude la plus aboutie à ce jour de ce groupe d'artistes fondé par des étudiants au Collège nigérien des arts, des sciences et de la technologie (NCAST). Pour situer la Zaria dans son environnement au sein du département des beaux-arts à la NCAST, l'auteur suit le programme depuis sa création en 1953, retraçant ses idéologies et les tensions coloniales jusqu'à ce que la majorité de ses membres aient obtenu leur diplôme en 1961. Ce n'est que lorsqu'ils ont quitté Zaria que ces artistes ont commencé à créer selon les principes de la Natural Synthesis, qui cherchaient à concilier l'enseignement dispensé dans les écoles d'art avec des formes d'apprentissage traditionnelles (chapitre 5). Il s'agissait, en particulier, de mêler les médias et les techniques européens avec les formes et les styles des cultures les plus proprement nigériennes. La Natural Synthesis pouvait s'apparenter à une forme de régénération d'une hypothétique culture nationale. Okeke-Agulu analyse en

profondeur les façons dont Uche Okeke, Demas Nwoko, Bruce Onobrakpeya, Simon Okeke et Jimo Akolo ont décliné les idées de la Natural Synthesis dans leurs œuvres créées après la NCAST. Il insiste notamment sur la variété d'interprétation du concept et des pratiques individuelles qu'elle a générée.

- 6 Okeke-Agulu termine le livre sur une analyse des travaux d'Uche Okeke et de Demas Nwoko, créés au moment de la guerre civile du Nigeria (chapitre 7). Il montre aussi la similarité des préoccupations sociales et politiques entre le domaine littéraire et l'art visuel. Cette approche est cruciale, car les artistes et les écrivains partageaient souvent les mêmes visions artistiques et collaboraient ensemble à la construction d'espaces culturels dans lesquels ils se produisaient. Okeke-Agulu se concentre principalement sur la poésie de Christopher Okigbo et les écrits de Wole Soyinka pour y découvrir des thèmes communs à ceux développés par Okeke et Nwoko, engagés dans le militantisme politique qui s'est développé entre le coup d'État de 1966 et les débuts de la guerre civile.
- 7 La description de la porosité entre les scènes littéraires, théâtrales et artistiques est un apport fructueux du livre. Le chapitre 4 s'attache à l'action de l'expatrié allemand Ulli Beier, fondateur de la revue *Black Orpheus* et du Mbari Club d'Ibadan. Le Mbari a eu une influence considérable sur le développement de la création au Nigeria. Ulli Beier et le jeune dramaturge nigérian Wole Soyinka furent à l'origine du projet et ils réunirent autour d'eux des jeunes écrivains, des artistes (Uche Okeke) ou encore le compositeur Akin Euba. Chinua Achebe est à l'origine de l'appellation Mbari. Le Mbari joua un rôle d'animateur culturel, de moteur de la création, ses activités se déclinaient en expositions d'artistes africains, et pas uniquement nigériens, comme le Soudanais Ibrahim El-Salahi, le Mozambicain Malangatana Ngwenya, l'Éthiopien Skunder Boghossian, le Ghanéen Vincent Kofi ou l'Américain Jacob Lawrence. Le Mbari publia les premières éditions de plusieurs écrivains et dramaturges dont *Three Plays* (1963) de Soyinka et *Poems* (1961) de John Pepper Clark. La revue *Black Orpheus* en devint l'organe officiel. Ce chapitre redonne à Ulli Beier une place prépondérante au sein de la scène nigérienne, lui qui a été trop souvent cantonné à son seul rôle de patron de l'atelier d'Osoybo.
- 8 D'un point de vue historiographique, le travail de Chika-Okeke révèle qu'un aspect de l'analyse du modernisme africain passe par le recours aux stratégies classiques de la narration de l'histoire de l'art pour étudier le « génie artistique » et pour établir une hiérarchie d'écoles nationales. Okeke-Agulu, lui-même artiste, adopte les catégories en vigueur dans l'histoire de l'art européen. Il situe le travail des artistes en fonction de la « naissance » d'écoles régionales ou de collectifs d'artistes, dans lesquels un sujet local ou une orientation formelle particulière distingue leurs œuvres d'autres formes de modernisme. Ces artistes sont définis comme avant-gardistes et originaux, leur travail est célébré comme « surprenant ». Par là, ce livre rejoint celui d'Elisabeth Harney³⁶, dans lequel elle propose de retracer l'histoire de la scène artistique sénégalaise depuis l'Indépendance jusqu'au milieu des années 1990, en reprenant une dynamique narrative ordonnée sur la « tradition du nouveau » d'artistes ou de collectifs d'artistes œuvrant en réaction aux courants ou aux écoles artistiques en place, tombant à leur tour dans une routine appelant une nouvelle réaction.
- 9 L'autre thématique-clé développée dans ce livre consiste à montrer que les artistes ont suivi les idéologies politiques et culturelles issues de la négritude et du panafricanisme plutôt que les directives de la politique éducative de l'*Indirect rule*. Les deux premiers

chapters posent les jalons de cette approche. Okeke-Agulu y examine le nationalisme culturel nigérian et les programmes éducatifs coloniaux en vigueur sous l'*Indirect rule*, en faisant valoir que la décennie suivant l'Indépendance ne peut être isolée de ce qui l'a précédée. Dans ce cadre, il accorde une attention particulière aux approches artistiques et éducatives introduites dès la fin des années 1920 par Aina Onabolu (1882-1963) et par Kenneth C. Murray (1903-1972). A. Onabolu est considéré aujourd'hui comme le premier artiste moderne nigérian. Son style de peinture académique était en partie destiné à dissiper l'affirmation qu'aucun Africain ne pouvait peindre avec la même virtuosité technique qu'un Européen, nous explique l'auteur. K. Murray a été envoyé au Nigeria en 1927 par le gouvernement britannique pour enseigner l'art. Les œuvres de ses élèves devaient exprimer leur identité africaine, et son enseignement se basait sur le rejet des techniques académiques, telle que la perspective.

- 10 K. Murray est désigné comme un personnage central par les tenants de la Natural Synthesis. Dans un article publié dans *Nigeria Magazine*, l'auteur du manifeste Natural Synthesis, Uche Okeke³⁷, avait loué K. Murray pour son « permanent legacy to modern Nigeria which is the creation of the awareness of art as an instrument of self expression » contrairement au travail d'A. Onabolu pris, selon lui, dans une esthétique coloniale. Face à ce récit, Okeke-Agulu démontre, au contraire, que les principes fondamentaux de la Natural Synthesis sont suivis par A. Onabolu plutôt que par K. Murray. Même si Okeke-Agulu ne mentionne pas l'influente contribution d'Uche Okeke au récit qu'il conteste, son analyse devrait inciter à une réévaluation critique plus approfondie de l'influence d'A. Onabolu, qui avait néanmoins déjà été ouverte par Olu Oguibe³⁸.
- 11 Ceci permet à l'auteur de développer un récit dans lequel le modernisme n'a pas été déterminé par des opérateurs européens ou par les programmes éducatifs coloniaux, mais dont la trame est basée sur la contestation et l'identification de pionniers comme A. Onabolu qui ont entrepris une campagne pour introduire des cours d'art au programme de l'enseignement secondaire dans son pays. On retrouve dans la recherche d'Okeke-Agulu l'une des apories récurrentes du projet historiographique en modernités artistiques africaines : pour être qualifiés de modernes et d'authentiques, les artistes doivent avoir été capables de se libérer de la culture coloniale tout en restant fidèles à un lieu précis³⁹. L'accent fréquemment porté sur les origines, sur l'originalité et sur l'individualisme artistique trahit une ambivalence chez les chercheurs de ce projet qui transparaît dans la discussion sur A. Onabolu. Les récits de l'individualité et de l'originalité artistiques produisent des inquiétudes quant à la qualité de l'œuvre créée, puisque le travail peut être interprété comme formellement imitatif ou trop semblable au travail des homologues européens. Les modernistes africains ne peuvent pas être les « mêmes » que les artistes européens ou nord-américains, car ceci les enfermerait dans la modernité indistincte d'une culture mondiale.
- 12 Cet ouvrage n'en reste pas moins une contribution majeure à l'étude de l'art moderne en Afrique et de sa place au sein des mouvements artistiques du continent dans les années 1960. Il confère, par ailleurs, une introduction poussée aux débats historiographiques qui en animent la compréhension.

NOTES

35. K. MERCER (ed.), *Cosmopolitan Modernisms*, Cambridge, MIT Press ; London, Institute of International Visual Arts, 2005.
36. E. HARNEY, *In Senghor's Shadow. Art Politics, and the Avant-garde in Senegal, 1960-1995*, Durham, Duke University Press, 2004.
37. U. OKEKE, « History of Modern Nigeria Art » *Nigeria Magazine*, 128-129, 1979, p. 110.
38. O. OGUIBE, « Appropriation as Nationalism in Modern African Art », *Third Text*, 16 (3), 2002, pp. 243-259.
39. Sur ce point, voir aussi P. MEIER, « Authenticity and its Modernist Discontents : The Colonial Encounter and African and Middle Eastern Art History », *The Arab Studies Journal*, XVIII (1), 2010, pp. 12-45.