Okwunodu Ogbechie, Sylvester, *Refaire l'histoire. Les collectionneurs africains et le canon de l'art africain.*

Milan, 5 Continents Éditions, 2012, 279 p., bibl., ill.

Julien Bondaz

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesafraicaines/18571>

DOI : 10.4000/etudesafraicaines.18571

ISSN : 1777-5353

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 3 octobre 2016

ISSN : 0008-0055

Référence électronique

Julien Bondaz, « Okwunodu Ogbechie, Sylvester, *Refaire l'histoire. Les collectionneurs africains et le canon de l'art africain.* », *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/etudesafraicaines/18571> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/etudesafraicaines.18571>

Ce document a été généré automatiquement le 24 septembre 2020.

© Cahiers d'Études africaines

Okwunodu Ogbechie, Sylvester, *Refaire l'histoire. Les collectionneurs africains et le canon de l'art africain.*

Milan, 5 Continents Éditions, 2012, 279 p., bibl., ill.

Julien Bondaz

OKWUNODU OGBECHIE, Sylvester. — *Refaire l'histoire. Les collectionneurs africains et le canon de l'art africain.* Milan, 5 Continents Éditions, 2012, 279 p., bibl., ill.

- 1 Le beau livre de Sylvester Okwunodu Ogbechie peut apparaître comme une sorte de tournant dans l'histoire de l'art africain. Dans la masse énorme des catalogues d'exposition ou de collection qui paraissent chaque année, il se distingue d'abord par le fait qu'il porte sur une collection d'art africain constituée et conservée en Afrique, celle du banquier nigérian Femi Akinsanya, à Lagos. O. Ogbechie met opportunément en exergue à la fois l'existence des collectionneurs africains d'art africain (si l'on peut se permettre la répétition d'un tel qualificatif, toujours d'usage problématique) et l'absence, voire la « marginalisation » ou la « quasi-invisibilité » (p. 12), des collections appartenant à des Africains dans les études sur l'art africain⁴⁰. Ces dernières font ainsi « l'impasse sur l'attachement des Africains à l'égard de leurs propres traditions artistiques et ne tiennent aucun compte de l'existence des collectionneurs africains d'art africain » (pp. 11-12). L'auteur note également que les pièces de ces collections ne sont jamais montrées dans les expositions organisées en Europe et aux États-Unis : selon *African Arts* (p. 23), près de 2 000 expositions d'art africain ont ainsi été organisées entre 1970 et 2005, mais aucune ne contenait d'objets appartenant à des collectionneurs africains (à l'exception des collectionneurs sud-africains).
- 2 À ce titre, le catalogue établi ici constitue effectivement une exception. La collection de Mourtala Diop, grand antiquaire sénégalais ayant émigré aux États-Unis, avait certes

fait l'objet d'une publication il y a presque vingt ans, à l'occasion de son exposition à Dakar⁴¹. Mais là où Francine Ndiaye, alors responsable des collections africaines au musée de l'Homme, avait rédigé pour la collection Diop des notices savantes sur les œuvres, O. Ogbechie, professeur associé d'histoire de l'art africain à l'Université de Californie de Santa Barbara, utilise la collection Akinsanya comme support (sinon comme prétexte) à un discours plus général et doté d'une portée polémique, présentée comme révolutionnaire. C'est du moins ce qu'indiquent le titre de l'ouvrage (*Refaire l'histoire*), l'insistance sur le caractère novateur des réflexions proposées et l'appel répété en faveur d'une transformation du regard sur l'art africain, ou encore le ton parfois véhément emprunté par l'auteur. Une phrase conclusive de l'ouvrage résume bien ce souhait plusieurs fois réitéré : « Un nouveau regard doit naître, afin de valider l'Afrique comme un site crédible pour des collections d'objets d'art africains » (p. 233). La visée de l'ouvrage est donc essentiellement critique, les orientations théoriques de l'auteur s'inscrivant plus ou moins explicitement dans le cadre des *subaltern studies* : en prenant pour objet des collections occultées par les historiens de l'art africain occidentaux, il s'agit en quelque sorte de construire une histoire subalterne de l'art africain. Une interprétation anti-hégémonique des pratiques de collection est proposée en ce sens : « Les collections occidentales d'art africain visent à démontrer le pouvoir de l'hégémonie occidentale, capable de déposséder les Africains de leur patrimoine culturel, alors que la plupart des Africains qui collectionnent des objets d'art africain insistent généralement sur l'orientation anti-hégémonique de leur collection » (p. 67). Il est cependant dommage que des propos de collectionneurs africains ne soient pas rapportés à l'appui d'une telle affirmation. On pourrait également discuter le surcroît de compétences et de légitimité qu'accorde l'auteur aux collectionneurs africains, au prétexte que, contrairement aux collectionneurs occidentaux qui n'ont souvent jamais mis les pieds en Afrique et qui dépendent des marchands, ceux-ci vivraient à l'endroit où les objets sont utilisés. C'est pourtant loin d'être toujours le cas et O. Ogbechie insiste lui-même, à juste titre, sur le rôle que jouent les marchands auprès des collectionneurs africains et sur leur « relation symbiotique » (p. 79). La déconstruction des canons de l'art africain, fil conducteur de l'ouvrage, peut également paraître parfois paradoxale. C'est notamment le cas lorsque l'auteur légitime la collection de Femi Akinsanya en se basant sur ces mêmes canons, pour calculer un curieux « coefficient de compression », c'est-à-dire le nombre d'œuvres canoniques par rapport à celui des pièces de la collection (pp. 146-147), tout en s'appuyant sur cette collection pour critiquer et inviter à transformer les normes canoniques.

- 3 Une telle perspective critique manquerait à coup sûr son but si elle n'était pas assise sur une analyse généralement fine et pertinente des œuvres et sur de solides connaissances des débats actuels en histoire de l'art. Elle prend donc ici tout son sens et se justifie amplement par les pistes nouvelles et stimulantes qui sont proposées. La présentation de la collection Akinsanya, qui regroupe pour l'essentiel des œuvres du Nigeria — des Yoruba, des Igbo, des Urhobo de Cross River, de la vallée du Bénin et de la Bénoué — mérite de retenir l'attention tout comme le portrait qui est dressé de son collectionneur, sa sensibilisation enfantine à la culture dite traditionnelle et le rôle formateur de ses voyages, ou encore l'analyse de ses motivations. Le « fondement nationaliste et panafricaniste » de l'activité de collection est par exemple bien souligné, tout comme la volonté du collectionneur « de préserver la mémoire culturelle » (p. 111). De même, l'inscription des réflexions présentées ici dans une perspective comparatiste, qui prend en compte non seulement les différences, mais aussi les points

communs (p. 57) entre les collectionneurs africains et leurs homologues occidentaux, est particulièrement bienvenue. Ainsi, à la lecture de ce livre, on ne manquera pas d'avoir à l'esprit non seulement les travaux cités par O. Ogbechie au sujet de ces derniers, mais aussi ceux qui ne sont pas mentionnés, d'ethnologues français ayant également enquêté sur les collectionneurs occidentaux d'art africain (ou plus généralement d'art premier)⁴².

- 4 Les chapitres 5 et 6 de l'ouvrage, consacrés à la question de l'authentification des œuvres, se révèlent, eux aussi, précieux. L'expertise des portes d'Olowe, fameux sculpteur yoruba du début du XX^e siècle, et des objets du royaume du Bénin, représentés dans la collection d'Akynsania, soulève une série de questions tout à fait centrales, concernant les circuits d'authentification, les techniques d'expertise, l'analyse stylistique ou le problème des faux — le récit de la découverte inopinée d'un « gang de faussaires » par un collectionneur (p. 143) se lit d'ailleurs comme un plaisant apologue. De nouveaux points de vue sont alors proposés. Dans ces deux chapitres, l'enjeu est de lutter contre l'exclusion des « systèmes d'authentification » et du « processus de légitimation » que subissent les collections africaines (p. 57). Pour ce faire, O. Ogbechie présente les résultats de quelques analyses spectroscopiques ou d'expertises réalisées par des spécialistes occidentaux, n'hésitant pas à pointer les contradictions et à mettre en débat les méthodes. Il souligne à cette occasion le caractère aporétique d'une telle démarche, en adoptant une vision plus générale des procédures d'authentification. Ainsi, considère-t-il que « déterminer l'authenticité sur la base, essentiellement, de spécimens d'art africain collectés au début de l'ère coloniale ne résout pas la question de savoir ce qu'il convient de faire des autres objets d'art qui se situent dans le même contexte, mais qui n'ont pas été collectés ou intégrés dans les collections occidentales » (p. 209). Là encore, l'étude détaillée de la collection Akynsania se retrouve articulée à une visée critique plus large. Ce passage d'un cas particulier à des propositions générales laisse entrevoir certains biais, que d'autres études (en histoire de l'art mais aussi en ethnologie) consacrées à des collectionneurs africains permettraient sans doute de corriger. Car c'est là finalement le principal mérite du livre d'O. Ogbechie : mettant au jour « le domaine encore inexploré des collections d'art africaines » (p. 24), il ouvre des pistes qui s'annoncent passionnantes, nous invitant sans doute moins à refaire l'histoire qu'à la compléter, ailleurs.

NOTES

40. Par art africain, il faut entendre, ici, art classique africain ou art traditionnel africain. La question se formulerait autrement dans le cas de collectionneurs d'art contemporain comme le Nigérian Femi Akinsanya ou l'homme d'affaires congolais résidant en Angola, Sindika Dokolo. Ils peuvent se montrer de véritables opérateurs culturels. Ce dernier fut à l'origine du retentissant pavillon africain « Check List-Luanda Pop » à la Biennale de Venise 2007.

41. F. NDIAYE, *Emblèmes du pouvoir. Collection Mourtala Diop, Nigeria-Cameroun*, Saint-Maur, Éditions Sélia, 1995.

42. R. BONNAIN, *L'Empire des masques. Les collectionneurs d'arts premiers aujourd'hui*, Paris, Stock, 2001 ; B. DERLON & M. JEUDY-BALLINI, *La Passion de l'art primitif. Enquête sur les collectionneurs*, Paris, Gallimard (« Bibliothèque des sciences humaines »), 2008.