

VOIR, NE PAS VOIR. LES EXPOSITIONS EN QUESTION

Journées d'étude

4 – 5 juin 2012, INHA

Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne - HiCSA

Maureen Murphy, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne

Primitivismes d'hier et d'aujourd'hui :

L'impact des choix dans l'écriture de l'histoire de l'art contemporain africain

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les articles figurant sur ce site peuvent être consultés et reproduits sur un support papier ou numérique sous réserve qu'ils soient strictement réservés à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

Référence électronique : Maureen Murphy, « Primitivismes d'hier et d'aujourd'hui : l'impact des choix dans l'écriture de l'histoire de l'art contemporain africain », in GISPERT, Marie et MURPHY, Maureen (dir), *Voir, ne pas voir*, actes des journées d'étude, Paris, 4-5 juin 2012, mis en ligne décembre 2013.

Editeur : HiCSA, Université Paris I Panthéon Sorbonne.

Tous droits réservés

Au sortir de la guerre froide et dans le sillage du développement des théories post modernes et post coloniales, un nouvel intérêt naît en Occident pour le présent de la création en Afrique. Associée à l'exposition *Magiciens de la terre* organisée par Jean-Hubert Martin à la Halle de la Villette et au Centre Georges Pompidou, la date de 1989 est souvent retenue pour marquer l'apparition de l'art contemporain africain en Occident. Non qu'il n'existât rien avant, mais l'événement conféra aux productions venues d'outre occident une visibilité et un prestige sans précédent. Polémique, cette exposition n'en marqua pas moins l'histoire des expositions¹ et déclencha un marché de l'art dynamique. Au début des années 1990, un engouement similaire, fondé sur les mêmes principes méthodologiques que l'exposition, se développa pour la photographie de studio produite en Afrique. Le propos de cette intervention portera plus particulièrement sur la réception de la photographie « africaine » dans le contexte plus large de la réception de la création contemporaine, ainsi que sur la sélectivité opérée par les acteurs de cette histoire et les discours qui l'accompagnèrent.

L'histoire de la réception de la création contemporaine africaine en Occident fait étonnamment écho à celle des arts anciens de l'Afrique, au début du 20^{ème} siècle. Rappelons-la en deux mots : vers 1906-1907, des artistes « découvreurs » élisent comme source d'inspiration des objets rapportés d'Afrique. Il s'agit alors d'artefacts sacrés ou utilitaires : objets de culte, objets de pouvoir, reliquaires ou armes. De la pluralité des objets disponibles à l'époque, des artistes tels que Pablo Picasso, André Derain ou Maurice de Vlaminck retiennent surtout ceux qui correspondent à leurs attentes, à savoir des œuvres dont les formes sont aussi éloignées que

¹ Voir *Making Art Global (Part 2): 'Magiciens de la terre' 1989*, Londres : Afterall, (Exhibition Histories), (Lucy Steeds and other authors), 2013.

possibles de celles de l'académisme européen : anti naturalistes, géométriques et dont les choix plastiques témoignent d'une expressivité non mimétique. Lorsqu'André Derain visite le British Museum en 1906, il voit les bronzes naturalistes du Bénin, mais ne s'y intéresse pas vraiment. La seconde génération des artistes primitivistes, à savoir les surréalistes, procédera de manière similaire après la Première Guerre mondiale, avec une prédilection pour les arts d'Océanie ou des Amériques, à la différence de leurs prédécesseurs².

Cette sélectivité, légitime au regard du choix des artistes et du contexte historique, a durablement marqué l'imaginaire occidental et constitué les fondements à partir desquels des marchands tels que Paul Guillaume ou Charles Ratton³ définirent les canons de l'art africain dans les années 1920 et 1930. La brèche ouverte par les artistes allait finalement être refermée par les marchands qui érigèrent en « classiques » certains types d'objets tels que les reliquaires fangs ou kotas, les masques d'épaule baga, ou les objets à clous du Congo.

Un phénomène similaire se développa des années plus tard, lorsque certains acteurs du monde de l'art occidental commencèrent à s'intéresser à la création contemporaine extra-occidentale. En 1989, Jean-Hubert Martin, commissaire de l'exposition *Magiciens de la terre*, entend explicitement renouer avec l'esprit des avant gardes du début du siècle et en particulier avec l'esthétique développée par André Breton⁴. Amateur de cabinets de curiosités, le conservateur développe une méthode de sélection des œuvres sensible à l'esthétique, aux formes, à l'originalité de la création, méthode finalement très proche de celle adoptée par les

² Voir Sophie Leclercq, *La rançon du colonialisme. Les surréalistes face aux mythes de la France coloniale (1919 - 1962)*, Dijon, Les Presses du réel, 2010.

³ A propos de Charles Ratton voir *Charles Ratton, l'invention des arts "primitifs"*, Paris, Flammarion-musée du quai Branly, catalogue d'exposition, 2013.

⁴ Voir Jean-Hubert Martin, *L'art au large*, Paris, Flammarion, 2012.

organisateurs de l'exposition *Primitivism* organisée par le MoMA à New York, en 1984⁵. De même que les avant gardes en leur temps, mais en tant que commissaire d'exposition cette fois, Jean-Hubert Martin privilégie des œuvres fonctionnelles ou religieuses, marquées par leur altérité et situées à l'opposé des préoccupations des artistes contemporains occidentaux, comme pour mieux réactiver le primitivisme du début du 20^{ème} siècle. Comment comprendre cette sélectivité ? Quelles étaient les œuvres alors disponibles ? Et était-il possible, en 1989, d'écrire une « histoire à parts égales⁶ » ?

Prenons l'exemple de l'Afrique du Sud : pour représenter cette partie du monde, l'œuvre retenue fut celle d'Esther Malhangu, fruit du travail d'une artiste issue du groupe culturel des Ndébélés réputé pour la décoration de ses maisons aux couleurs vives et aux motifs géométriques abstraits, réalisés dans le cadre de cérémonies liées à la circoncisions des garçons. Incarnant l'image d'un peuple « traditionnel », « authentique » et préservé du monde moderne, les Ndébélés n'en appartiennent pas moins à un groupe minoritaire, dont l'identité culturelle s'est consolidée aussi du fait de son exclusion, de son cantonnement à des réserves. En 1971, huit états africains séparés sont créés. Les Ndebelés, comme autant de millions d'Africains Noirs, sont dépossédés de leurs terres censées revenir aux Blancs, et dispersés sur tout le territoire dans des réserves « homelands » ou « bantoustants ». Ces réserves sont situées au Nord de la ville de Prétoria ce qui oblige les Ndébélés à faire des allers-retours tous les jours pour aller travailler, certains voyageant près de huit heures par jour. David Golblatt photographie leurs déplacements entre 1983 et 1984, et réalise une série d'œuvres loin de la vision édénique souvent privilégiée

⁵ Voir les textes réédités dans *Intense proximité : une anthologie du proche et du lointain*, Paris, CNAP et Artlys, 2012.

⁶ Romain Bertrand, *L'Histoire à parts égales : récits d'une rencontre, Orient-Occident (XVI-XVIIe siècles)*, Paris, Seuil, 2011.

pour représenter ces communautés. Dans le cadre des *Magiciens de la terre*, ce sont les peintures d'Esther Malhangu qui sont exposées aux côtés de la peinture abstraite de Richard Long. Les liens entre les deux œuvres s'arrêtent aux similitudes formelles. Au delà des ressemblances plastiques, existait-il des œuvres réalisées par des artistes africains, en phase ou en opposition avec le modèle moderniste développé en Occident ? Existait-il, en somme, des œuvres de nature comparable à celles retenues pour représenter l'Occident dans l'exposition ?

Les exemples ne sont pas nombreux : d'une part du fait des conditions extrêmement difficiles de circulation des hommes et des idées entre l'Afrique et l'Occident à l'époque coloniale (un facteur souvent peu pris en compte dans les études ciblées sur les circulations transnationales) ; d'autre part, en raison de la fragilité des structures institutionnelles existantes. Il en existe pourtant. Citons l'exemple d'Ernest Mancoba⁷. D'abord formé à la sculpture dans des écoles missionnaires d'Afrique du Sud, l'artiste s'installe à Paris en 1938 et développe sa peinture aux côtés de sa future épouse Sonja Ferlov et de Giacometti dont ils partagent l'atelier à Montparnasse. En 1947, le couple qui s'est marié dans le camp de Saint Denis en 1942, se rend au Danemark et s'installe à Kattinge, près de Roskilde. Les deux artistes participent aux activités du groupe COBRA, même si la peinture d'Ernest Mancoba reste plus proche de l'abstraction française que des expérimentations du groupe de l'Internationale des artistes expérimentaux. Son œuvre et son parcours témoignent s'il en faut des échanges culturels entre l'Europe et l'Afrique après la Seconde Guerre mondiale, l'Etat français faisant même l'acquisition de plusieurs œuvres du peintre en 1979 et 1989. Pourtant, si les connaissances relatives à l'histoire de l'art

⁷ A propos d'Ernest Mancoba, voir Elza Miles, *Lifeline out of Africa : the Art of Ernest Mancoba*, Cape Town, Human & Rousseau, 1994 et Sarah Ligner, *Ernest Mancoba 1904 - 2002. Regards croisés entre l'Afrique et l'Occident au 20ème siècle*, Mémoire de recherche, 2ème année de 2ème cycle, sous la direction de Jean-Hubert Martin, Ecole du Louvre, Paris, juin 2008.

contemporain en Afrique se développent aujourd'hui, les publications sont peu nombreuses en 1989. Lorsqu'à la fin des années 1980 Jean-Hubert Martin se rend au Nigéria, au Togo ou au Bénin pour préparer les *Magiciens de la terre* par exemple, il emporte des articles de la revue américaine *African Arts* alors spécialisée dans les arts dits « traditionnels », ainsi que *l'Afrique fantôme* de Michel Leiris. Ses références sont donc coloniales et plutôt orientées vers les arts du quotidien ou du religieux. Pourtant, sur place, comme en atteste la publication récente de ses carnets de voyages⁸, J. H. Martin est témoin de la production artistique locale, de la présence d'écoles, d'ateliers de peintures, d'associations d'artistes se rattachant explicitement aux courants modernistes occidentaux. Ce n'est pourtant pas ce qu'il retient. Dans la préface de *Magiciens de la terre*, il écrit n'avoir pas rencontré « d'expert du Tiers-monde⁹ ». Non qu'il n'en existât pas, mais plutôt qu'ils ne partageaient pas la même vision de ce que devait être l'art en Afrique selon lui. Ainsi écrit-il que le directeur du musée de Benin City, M. Omoruyi, « [...] nous reçoit aimablement, mais a un peu de mal à comprendre qu'on s'intéresse aux « shrines » du culte d'Olokun. Il est lui-même artiste et nous explique qu'il s'agit là de statues faites par des gens sans éducation et qui par conséquent n'ont pas de valeur artistique¹⁰ ». Nous pourrions citer d'autres exemples. Il n'en reste pas moins qu'une « histoire à parts égales » était donc possible, même si les œuvres en question n'étaient pas forcément du même niveau que celles produites dans les grands centres new yorkais ou berlinois. J. H. Martin préféra choisir des objets relevant du populaire ou du religieux, privilégiant l'idée d'altérité et de différence si chère à l'Occident soucieux de conserver « ailleurs », une part d'altérité régénératrice.

⁸ Voir *L'art au large*, *op. cit.*

⁹ Jean-Hubert Martin, *L'Art au large*, *op. cit.*, p. 17

¹⁰ Jean-Hubert Martin, « Journal de voyage : Nigéria, Bénin, Togo et Ghana : 23 juillet – 8 août 1987 », *L'Art au large*, *op. cit.*, p. 100-101.

Concernant l'histoire de la réception de la photographie produite en Afrique, les principes furent à peu près les mêmes que ceux retenus pour promouvoir les arts plastiques, au lendemain des *Magiciens de la terre*, à savoir le fait que furent privilégiés des œuvres issues du domaine artisanal (à savoir des photographies de studio) et propulsées ensuite sur la scène de l'art contemporain international. L'une des raisons de cette sélectivité réside sans doute aussi dans le fait que la circulation des images et en particulier des photographies était strictement régulée, voire interdite dans la majorité des pays d'Afrique à l'époque coloniale. Une donnée qui permet d'expliquer l'émergence tardive de studios photographiques tenus par des Africains eux-mêmes et qui eut un impact certain sur la formation de ces derniers. Ces données, combinées aux écarts économiques réels entre l'Afrique et l'Occident, expliquent aussi le caractère récent du développement et de l'intégration de la photographie à la pratique des artistes contemporains en Afrique sub-saharienne.

Peu de photographes indépendants, donc, et une majorité de photographes de studio. Dans ce contexte, les premiers « découvreurs » de la photographie en Afrique procèdent comme ils auraient pu le faire pour les arts « traditionnels » : en présentant des documents extraits de leur contexte (à savoir la sphère du privé et de l'intime), et dans l'anonymat. Les premières photographies d'auteurs africains vivants jamais exposées dans un musée le furent par exemple à New York en 1991, dans le cadre de l'exposition *Africa Explores*. La commissaire de l'exposition, Susan Vogel, formée d'abord aux arts sacrés de la Côte d'Ivoire et fondatrice du Center for African Arts à New York en 1982, présenta des photographies sans en nommer les auteurs¹¹. L'exposition fut une révélation pour André Magnin : « C'est en visitant l'exposition

¹¹ Dans l'effervescence de l'accrochage, Susan Vogel égara la boîte de négatifs sur laquelle était inscrit le nom du photographe. Elle raconte n'avoir retrouvé la boîte qu'après l'exposition.

Africa Explores à New York, que Jean Pigozzi et moi-même découvriions quelques portraits des années 1950 d'un photographe bamakois anonyme. Je parcourais déjà l'Afrique Noire depuis 1987 à la recherche d'artistes, mais je ne connaissais pas encore le Mali et je n'y avais aucun contact¹² ». L'expérience fut décisive et déclencha chez le marchand le désir d'en savoir plus. L'idée de la découverte, de la quête, voire de la conquête ressurgit ici, comme en écho aux récits d'exploration de l'Afrique du XIX^{ème} siècle. Et André Magnin de poursuivre : « Le 7 mars 1992, je débarque à Bamako-Senou. Le lendemain, je parcours la ville aux côtés de Taihrou, le chauffeur d'une vieille Renault 12 bleu marine qui cache mal son million de kilomètres. Taihrou est encore aujourd'hui mon plus fidèle guide ». Le guide est « fidèle » et « dévoué », conforme aux personnages de la littérature de voyage du siècle précédent. « Il ne connaît pas l'auteur des reproductions que je lui montre, mais il me conduit sans détour à Bagadji, rue 30, angle 19. Un homme me reçoit tout sourire, au milieu d'un capharnaüm d'appareils photographiques, de pièces détachées et de petits outils. Il identifie sans hésitation l'auteur des images et nous accompagne chez Seydou Keïta, le vieux photographe connu depuis 1949 de tout Bamako. C'est ainsi qu'il retrouvait assez facilement les négatifs accumulés dans de vieilles boîtes de papier Kodak. De multiples croix tracées sous certaines photographies m'apparurent comme l'indice d'un choix opéré avant moi. En effet, Françoise Huguier préparait les premières "Rencontres photographiques" de Bamako, où Seydou Keita et Malick Sidibé furent à l'honneur en décembre 1994 ». Regrettant de ne pas avoir été le tout premier à « découvrir » les photographies de Malick Sidibé, André Magnin se dépeint sous les traits de l'aventurier conquérant, tel Livingstone, voire Joseph Conrad partis à la conquête d'un continent mystérieux. S'il s'inscrit fortement dans une tradition et un imaginaire littéraire colonial, son récit fait également songer à celui des artistes du

¹² André Magnin, *Malick Sidibé*, Zurich, Scalo Verlag AG, 1998, p. 22. Toutes les citations d'André Magnin proviennent de cet ouvrage.

début du 20^{ème} siècle, avides d'être reconnus comme les précurseurs de la découverte des arts d'Afrique¹³.

L'anonymat et le collectif permettent finalement au collectionneur occidental de mettre en avant son individualité. Mais qui privilégie-t-on finalement dans cette histoire ? Le découvreur ou l'artiste anonyme ? Qui « fait œuvre » ? L'artiste ou le collectionneur ? La réflexion développée par Saly Price sur le pedigree des œuvres « primitives »¹⁴ pourrait très bien s'appliquer à ces premières années de prospection relatives à la « découverte » de l'art contemporain africain. Et l'on pourrait même aller plus loin. De même que les arts traditionnels extra occidentaux furent transformés en œuvres d'art moderne au début du XX^{ème} siècle¹⁵, certains objets du quotidien ou du religieux contemporains glissèrent vers la sphère de l'art contemporain dans les années 1990. Ce fut par exemple le cas des photographies de Malick Sidibé qui reçut le Lion d'Or à Venise pour l'ensemble de sa création, en 2007.

Suite à ces premières expérimentations, une histoire de la photographie africaine a commencé à s'écrire, partant des photographies de studio de Malick Sidibé et Seydou Keïta considérés comme les « pères » de la photographie africaine, et allant jusqu'aux œuvres d'artistes plus contemporains ; une histoire qui semble s'écrire en somme, sur le modèle de l'histoire de la photographie occidentale avec un décalage temporel, puisque l'origine est située dans les années 1930 (moment où les Africains commencent à se réapproprier le médium) soit un siècle plus tard

¹³ On pense en particulier à Maurice de Vlaminck qui contacta le marchand Charles Ratton à la fin des années 1920, honteux de ne plus posséder d'art "nègre" alors qu'il se revendiquait comme leur "découvreur".

¹⁴ Voir Saly Price, *Arts primitifs ; regards civilisés*, Paris, ENSBA, 2012.

¹⁵ Sur ce glissement des arts primitifs vers l'esthétique moderniste, voir Maureen Murphy, *De l'imaginaire au musée. Les arts d'Afrique à Paris et à New York (1931-2006)*, Dijon, Les Presses du réel, 2009.

qu'en Europe¹⁶. Ce que l'on cherche à évacuer dans ce récit marqué par le mythe de l'authenticité, c'est bien évidemment l'apport européen et l'histoire coloniale. Une démarche somme toute compréhensible d'un point de vue militant ou idéologique, mais peut-être moins d'un point de vue historique puisque l'on sait que la photographie en Afrique, fut importée d'Europe. Erika Nimis fut l'une des premières à écrire sur l'histoire de la photographie en Afrique et porte un regard plus nuancé et plus précis. Cette lecture reste cependant marginale et de faible portée sur un marché ayant tendance à ne retenir que les clichés décontextualisés où la forme, le motif prime sur l'histoire et le contexte.

Pour préciser ce point, prenons à un cas d'étude : celui de la réception du travail du Nigérian J. D. Okhai Ojeikere. En général, ne sont montrées du photographe que les photographies de coiffes, prises de dos ou de trois quarts. Dans l'ouvrage *L'art africain contemporain* de Christophe Domino et André Magnin (qui traite finalement moins de l'art contemporain en général que de la collection de Jean Pigozzi en particulier), le travail de Ojeikere est, par exemple, mis en parallèle avec les coiffures des femmes mangbetu très prisées dans les années 1930, ainsi que d'un couple de statuettes ibeji, yoruba. Le photographe est en somme renvoyé implicitement à ses origines africaines « traditionnelles » via la référence aux coiffes, sur le mode d'une comparaison purement formelle. Depuis les années 2000, de plus en plus de chercheurs s'efforcent de nuancer cette vision, d'historiciser l'étude en resituant le regard des photographes dans leur temps. Citons par exemple, les travaux de Bissi Silva à l'origine du centre d'art contemporain à Lagos et ayant récemment organisé l'exposition *Moments of Beauty* (2011) où elle expose le travail d'Ojeikere dans le temps long, et sous toutes ses facettes, en ne se limitant pas aux coiffes. La commissaire évoque son travail de journaliste au lendemain des

¹⁶ Voir par exemple Okwui Enwesor, *Snap Judgments: new positions in contemporary African photography*, New York, International Center of Photography, 2006.

indépendances, son regard sur l'architecture, la société. Un prisme beaucoup plus large que celui concentré sur les coiffures et qui permet aussi de resituer le regard du photographe dans son temps, un moment d'effervescence politique et urbaine au Nigéria dans les années 1970.

Il semble qu'à la lumière de ce rapide aperçu, s'esquissent plusieurs visions de la création artistique contemporaine en Afrique : une vision développée au lendemain des *Magiciens de la terre* et dans le sillage de l'exposition d'une part, et une vision plutôt anglophone, construite en réponse aux *Magiciens de la terre*, et soucieuse de valoriser des œuvres peut-être plus proches du modernisme occidental, situées dans l'Histoire, d'autre part. Beaucoup de travail reste encore à mener pour définir de nouvelles bases d'étude de la photographie ou de l'art contemporain en Afrique, pour lancer des travaux s'intéressant à des démarches singulières dans une perspective historique, pour définir de nouveaux cadres d'appréhension de l'art qui reposeraient moins sur ceux définis par le marché.