

2018

Le paradigme « Art Africain » : de l'origine à sa physionomie actuelle

Henri Kalama

Académie des beaux-arts de Kinshasa, info@henrikalama.com

Follow this and additional works at: <https://docs.lib.purdue.edu/artlas>

 Part of the [Contemporary Art Commons](#), [Modern Art and Architecture Commons](#), [Other History of Art, Architecture, and Archaeology Commons](#), and the [Theory and Criticism Commons](#)

Recommended Citation

Kalama, Henri. "Le paradigme « Art Africain » : de l'origine à sa physionomie actuelle." *Artl@s Bulletin* 7, no. 1 (2018): Article 3.

This document has been made available through Purdue e-Pubs, a service of the Purdue University Libraries. Please contact epubs@purdue.edu for additional information.

This is an Open Access journal. This means that it uses a funding model that does not charge readers or their institutions for access. Readers may freely read, download, copy, distribute, print, search, or link to the full texts of articles. This journal is covered under the [CC BY-NC-ND license](#).

Le paradigme « Art Africain » : de l'origine à sa physionomie actuelle

Henri Kalama *

Académie des Beaux-Arts, Kinshasa

Abstract

This study relooks at the problematic concept of "African Art". The conceptual evolution of "African Art" coincides with three realities: firstly, that the art discovered in Africa was described as uncivilized; secondly, that this art capitulated with the colonial past of Africa; finally, that this art of an underdeveloped continent. In such a context of emergence, this art has been or is still exploited by ambitious and interested promoters. Hence, there is an imperative need for contemporary artists to overcome all these influences to produce works whose ontological values and universality cannot be challenged.

Résumé

Cette étude reprend à nouveaux frais la problématique du concept d'« Art Africain ». L'évolution conceptuelle de l'« Art Africain » coïncide avec trois réalités : d'abord celle de l'art découvert dans une Afrique qualifiée de non civilisée ; ensuite cet art au relent d'un passé colonial ; enfin cet art d'un continent sous-développé. Dans un tel contexte, cet art a été ou est encore exploité par des promoteurs ambitieux et intéressés. D'où l'impérative nécessité, pour les artistes actuels, de s'affranchir de toutes ces influences pour produire des œuvres dont les valeurs ontologiques et l'universalité ne pourront être contestées.

** Artiste et professeur, Henri Kalama est actuellement le directeur de l'Académie des Beaux-Arts de Kinshasa, R.D. Congo. Il a reçu un master (2007) et doctorat (2011) en arts plastiques de la China Academy of Arts, Hangzhou. Il est également le fondateur de Kalama – les ateliers réunis, une plateforme d'artistes congolais qui travaillent en synergie.*

I. Introduction

Des spécialistes sur les questions du continent africain ont, chacun à son temps et à sa manière, posé des jalons qui nous servent de repère afin de nous orienter dans chacun des domaines de recherche. Le présent article est le fruit de nos recherches sur l'art en Afrique. Les recherches sur les arts plastiques n'étant pas demeurées en reste, il nous revient ici de présenter le condensé de nos investigations. Nous prenons comme point de départ la réflexion de Y.V. Mudimbe¹ qui, en parlant de *l'invention de l'Afrique*, ne faisait pas allusion à l'Afrique ou au continent africain comme réalité géographique, mais plutôt à l'invention de l'Afrique comme idée, avec son corollaire de stéréotypes et de clichés. Si l'idée de l'Afrique est une invention, qu'en est-il de « l'Art Africain » ? Qui l'a inventé ? Quels sont les critères formulés pour son jugement et sa promotion dans le monde artistique ? Ce questionnement trouve des éléments de réponse à travers les arguments développés dans les quatre points constituant l'ossature de cette étude. Le premier point examine les trois réalités de l'expression « Art Africain » ; le deuxième point cerne la problématique de l'identité dans cet Art ; le troisième et le dernier points abordent les points relatifs aux accoucheurs, aux mécènes idéologues africains et aux magiciens avant d'appréhender la physionomie actuelle de cet Art.

II. Les trois réalités de l'expression « Art Africain »

Il est une évidence aujourd'hui que le mot Art, comme concept, ne fait pas l'unanimité autour d'une définition unique. L'univers artistique s'étend chaque jour, et avec lui, l'élargissement du musée imaginaire. Malgré cette impossibilité de trouver une définition univoque et fédératrice, le marché d'Art reste une combine florissante avec des records de ventes imprévisibles. Pour ce faire, tous les acteurs qui interviennent dans cet univers

sont d'accord sur un minimum de consensus sur ce qui peut être art ou ne peut être considéré comme tel.

Quant à l'expression « Art Africain », qui constitue l'objet de la présente étude, il est une catégorie à part entière du monde de l'Art. Aujourd'hui, parler de l'« Art Africain » et par extension de l'« Artiste Africain », a toujours tendance à mettre en relief. La première est celle de l'art d'une Afrique sauvage et non civilisée. La deuxième est celle d'un art au relent d'un passé colonial de l'Afrique. Et la troisième, c'est l'art d'un continent sous développé. Eu égard à ces connotations, nous préférons donc parler de l'art africain en mettant l'expression entre guillemets.

Ces trois réalités justifieraient peut-être une erreur ou plutôt un amalgame généralement commis et de surcroît admis sur l'art du continent africain, qui consiste à désigner par l'expression « Art Africain », toute la production artistique africaine sans distinction du genre, de l'espace et du temps. Or, une telle acception laisse penser que cette expression renvoie à une entité intemporelle avec les mêmes caractéristiques et à une continuité sans interruption dans la pratique de l'art en Afrique.

De la sorte, il n'est donné que deux possibles apparitions à l'artiste d'origine Africaine : le rôle du révolté ou du traître et le rôle de l'opprimé ou du complice². Chaque rôle ayant un prix, les artistes choisissent le plus souvent la seconde option ; car, elle présente moins de risque par rapport à la misère à laquelle la première option expose ces artistes courageux qui empruntent ce sentier. Ainsi, ils s'interdisent tout mouvement inventif qui sort du site ou du cadre défini, à savoir l'art comme manifestation essentialiste de l'identité Africaine ou de l'Africanité.

L'Art Africain, du point de vue du genre, peut être classé en trois catégories : la première est celle de l'Art ancien, appelé aussi art traditionnel. Elle est constituée des œuvres produites pour divers

¹ Valentin-Yves Mudimbe, *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988), 11-13.

² Pascal Bruckner, *Le sanglot de l'homme blanc* (Paris: Seuil, 2000), 233.

besoins des sociétés et des communautés où elles ont vu le jour. Elle est composée essentiellement de statues et de masques. Dès lors, quand on parle de l'Art Africain sans préciser la période c'est à ce type d'œuvres que l'on fait référence. La deuxième catégorie est l'art colonial ou l'art moderne. La modernité non parlée renseigne que la période coloniale coïncidait avec la période dite « moderne » en Occident³, mais du fait de l'utilisation de nouveaux médiums importés de l'Occident. Les artistes de cette période sont présentés essentiellement comme étant des autodidactes. Quant à la troisième et dernière catégorie, elle est considérée comme l'art postcolonial ou l'art contemporain. Elle couvre la période allant de la veille des indépendances africaines, avec des leaders africains préoccupés par l'affirmation de l'identité panafricaine, à nos jours. Dans cette catégorie, cohabitent deux tendances artistiques. La première est dite art académique, c'est-à-dire celui produit par des artistes ayant été formés dans les institutions d'enseignement d'art. Ainsi, on y retrouve quelques Africains du sud de Sahara dans les écoles et académies des Beaux-Arts européens. À Londres, on retrouve les Ghanéens Oku Ampofo et Kofi Antubam, respectivement en 1932 et en 1946, le Nigérian Ben Enwonwu et l'Éthiopien Afewerk Tekle, respectivement en 1944 et 1948 ; à Paris, nous avons le Sénégalais Iba Ndiaye en 1948 et le Sud-Africain Gérard Sekoto en 1947. L'Angolais Viteix a fait ses preuves au Portugal dans les années 1950⁴. La seconde tendance est l'art dit populaire, produit par des artistes « autodidactes ». La ligne de démarcation entre les œuvres produites par les artistes autodidactes et les peintres académiques du point de vue iconographique et iconologique, reste floue. La seule séparation évidente demeure la méfiance et le mépris des artistes dits académiques pour les artistes autodidactes.

III. La problématique de l'identité dans l' « Art Africain »

L'expression « Art Africain » fait plus appel à la problématique de l'identité qu'à celle de l'art. Elle est chargée de connotations qui interdisent de regarder l'artiste et sa production de manière directe⁵. Elle est motivée par l'illusion de l'existence auprès des Africains ou des artistes d'origine africaine, d'une unité identitaire et culturelle, laquelle aboutit à la réalisation des œuvres qui préfigurent l'expression culturelle de l'ensemble du peuple de l'Afrique subsaharienne. Hippolyte Taine pourrait être tenu pour responsable de cette rhétorique avec sa théorie de l'art comme résultant de trois sources : la race, le milieu et le moment. Cette théorie fut séduisante pour le matérialisme scientifique du XIX^e siècle, mais elle s'était avérée fautive pour les œuvres d'art qui ne pouvaient pas être analogues aux produits chimiques que l'on décomposerait pour en voir les composantes par chromatographie⁶.

C'est pour cette raison que F.-H. Lem indique pour sa part, que l'expression « Art Africain » équivaut presque à l'idée d'un « art des Noirs », qui ramène « les notions de culture et de civilisation aux données purement ethniques, alors que l'histoire des civilisations manifeste la primauté des cultures sur l'ethnie »⁷. Le fait de demander à l'artiste d'origine africaine de produire un travail, reflet de son « africanité », équivaldrait pour Joëlle Busca presque à demander à un homme : « Qu'il ne fasse de l'art sur rien d'autre que sur le fait d'être mâle »⁸.

Pour Jean-Loup Amselle⁹, le qualificatif africain ou son essence africaine constitue un handicap et une limitation qui l'empêche d'avoir accès à l'universel ; d'où, s'il est d'emblée universel comme toute forme d'art, le qualificatif « Africain » ne sert qu'à limiter sa portée. Dans la même continuité, B. Mbaye Diop¹⁰, estime que l'expression « Art Africain

³ Sidney Littlefield Kasfir, *L'art africain contemporain* (Paris: Thames & Hudson, 2008), 9.

⁴ Jan Vansina, « Les arts et la société depuis 1935 » in *Histoire générale de l'Afrique*. Volume VIII (Paris: Éd. UNESCO: 1988), 624.

⁵ Joëlle Busca, *L'art contemporain africain. Du colonialisme au postcolonialisme* (Paris : L'Harmattan, 2000), 167.

⁶ René Huyghe, *Sens et destin de l'art. De la préhistoire à l'art roman* (Paris: Flammarion, 1967), 10.

⁷ F.-H. Lem, « Variété et unité des traditions plastiques de l'Afrique Noire », in *L'art nègre* (Abidjan: Présence africaine, 1971), 35.

⁸ Busca, *L'art contemporain africain*, 216-217.

⁹ Jean-Loup Amselle, *L'art de la friche. Essai sur l'art africain contemporain* (Paris: Flammarion : 2005), 123.

¹⁰ Babacar Mbaye Diop, *Critique de la notion d'art africain. Approches historiques, ethno-esthétiques et philosophiques* (Paris: Éd. Connaissances et savoirs: 2011), 266.

contemporain », est une espèce d'assignation à résidence.

De son côté, Musa Hassan, artiste révolté, présume que l'art africain contemporain est un art pensé en Europe par les Européens pour les Africains¹¹. En ce sens, il ne correspond pas aux réalités africaines, il profite le plus pour le marché et le public européen.

De tout ce qui précède, je pense que la locution « Art Africain » est un registre classificatoire qui permet l'insertion dans le réseau du marché international de l'art. Ainsi, pour des œuvres répondant aux critères d'une « pseudo-identité panafricaine », nous estimons que ces œuvres sont inspirées par le passé de l'Afrique et font appel à l'identité et à la culture africaine au sens des origines et recyclent ou intègrent, comme symbole d'un héritage identitaire, les matériaux, les médiums et les supports rudimentaires, réputés « africains » ou consacrés « africains », à l'exemple des masques tantôt représentés en peinture, tantôt reproduits en céramique ou en métal battu en République Démocratique du Congo. Cet art, « nègre » inclurait aussi l'utilisation jusqu'à saturation des idéogrammes supposés africains sans distinction de leurs origines géographiques, l'utilisation des sacs de raphias, des cauris, des instruments traditionnels de musique, desalebasses, etc.

Par ailleurs de la photographie, elle devait faire référence à l'extravagance et à l'insolite, comme si la photo était encore un luxe en Afrique. Les personnes photographiées prenaient des postures à faire rire. Elles exhibaient des objets en signe de richesse ou de modernité comme le transistor ou un poste récepteur de radio ou encore une bicyclette.

Tout compte fait, les préoccupations d'ordre identitaire qui précèdent les créations du continent africain font que la création africaine contemporaine apparaisse comme un symptôme d'aliénation, reflet des attentes des Occidentaux sur elles. Elles ne prennent pas en compte des artistes dans leur individualité. Au lieu d'explorer leurs

univers, elles suscitent par contre des discussions sur l'Afrique comme terre des bizarreries. Pourtant, l'art est l'expression de la subjectivité de l'artiste, l'extériorisation de son intériorité. En ce sens, on ne peut pas ignorer l'artiste.

IV. Accoucheurs, mécènes idéologiques africains et magiciens

Pour Alioune Diop, si l'on devait rester dans la logique de l'art comme étant avant tout dialogue, la suite serait : « Il n'y a pas encore d'art en Afrique noire (...) »¹². L'auteur considère l'art comme un registre où la création aboutit à l'image la plus fidèle de l'originalité et de la personnalité de l'artiste.

Contrairement à l'idée généralement véhiculée, l'art sous la colonisation n'était pas un geste spontané des artistes autodidactes. Il procédait d'une part, de l'opportunisme des artistes qui s'étaient remis au travail après une période d'inactivités. Ces artistes répondaient aux besoins de nouveaux occupants qui recherchaient les ouvrages anciens¹³. C'est ainsi que de nombreux pays africains dont la sculpture ne faisait pas partie de traditions artistiques commencèrent à produire des œuvres répondant aux attentes d'une part des touristes pour qui l'art africain évoquait les masques et les statues¹⁴, et d'autre part au rôle déterminant des « accoucheurs » qui étaient soit administrateurs coloniaux, soit ethnographes ou artistes, et qui étaient essentiellement animés par la certitude que la créativité africaine était une force latente, enfouie chez de nombreux individus, mais entravée par les nouvelles conditions sociales imposées par la défaite de la société traditionnelle sous le régime colonial. Ils s'investirent d'apporter aux artistes les matériels nécessaires pour la réalisation de leur art, tout en les aidant à libérer les énergies créatrices supposées enfouies en eux¹⁵. De ces accoucheurs, nous citons Franck Mc Ewen au Zimbabwe ; Georges Thiry et Pierre Romain

¹¹ Hassan Musa, ART 21 – Magazine Critique d'Art Contemporain, n. 3 (juillet-août 2005), 221.

¹² Alioune Diop, « L'artiste n'est pas seul au monde », in *L'art nègre* (Abidjan: Présence africaine, 1971), 11-12.

¹³ Henri Lavachery, « L'art des noirs d'Afrique et son destin », in *L'art nègre* (Abidjan : Présence africaine, Club Africain du livre, 1971), 57.

¹⁴ Diop, « L'artiste n'est pas seul au monde », 69.

¹⁵ Kasfir, *L'art africain contemporain*, 50.

Desfossés en République Démocratique du Congo ; Pierre Lods au Congo-Brazzaville et au Sénégal.

Aux côtés des accoucheurs, nous avons les mécènes idéologues africains. Les grandes figures dans ce registre sont notamment Léopold Sédar Senghor du Sénégal et Mobutu Sese Seko du Zaïre, devenu République Démocratique du Congo. Ils ont en effet œuvré à l'expansion de l'art africain, tout en insistant sur le caractère identitaire dans leurs productions artistiques.

Plus près de nous dans le temps, nous avons le groupe des « magiciens » tiré du nom de l'exposition *Magicien de la Terre*, qui est devenue une référence en termes de démonstration d'arts du continent africain. Ces artistes ont effectué une magie en transformant en artistes internationaux des individus qui n'étaient au départ qu'excentriques ou autres personnages marginaux. Les noms les plus évocateurs sont ceux de Hubert Martin, André Magnin, les époux Beier, Johannes Fabian, Bogumil Jewsiewicki et Jean-Loup Pivin.

IV.1. Les accoucheurs (Les maïeuticiens)¹⁶

Les accoucheurs sont des Européens qui étaient soit administrateurs coloniaux, soit artistes qui s'étaient établis en mentors d'art en Afrique. Ils recrutèrent des artistes et leur fournissaient les matériels de travail. Ils leur prodiguaient des conseils techniques pour la réalisation des œuvres auxquelles ils étaient les principaux acheteurs et dont ils garantissaient la protection et la promotion.

On retrouve chez les accoucheurs, de manière générale, des attitudes qui pourraient apparaître comme du voyeurisme pour l'art « des enfants adultes ». Ils ont, dans la grande majorité des cas, utilisé dans leurs ateliers des personnes qui étaient étrangères aux arts traditionnels et, pire encore, des individus étrangers à l'univers de l'art tout court, comme des gardiens ou des domestiques qui étaient à leur service.

¹⁶ Mukendji Mbandakulu parle des maïeutiques pour pasticher Socrate qui faisait accoucher les idées à ses Interlocuteurs (Philosophie antique 2016, 60)

Mais pour Sidney Littlefield Kasfir¹⁷, s'appropriant le postulat de Carl Gustav Jung, elle estime que ces attitudes pourraient se justifier par le fait que les Africains en général ou les artistes africains, en particulier, auraient conservé de manière profonde et enracinée, des idées archétypales de la forme, lesquelles constituent une mémoire culturelle qui pourrait amener à la création des œuvres authentiques dans la lignée de l'art ancien. Ils voulaient garder l'illusion d'une Afrique vierge et authentique.

Dans cette même vision, il eut aussi des initiatives particulières au niveau officiel, notamment l'organisation des concours par la Commission pour les arts et métiers indigènes du Congo-belge, aujourd'hui République Démocratique du Congo ; il y était question de copier des œuvres anciennes par les Africains. A ce sujet, je soutiens la pensée de Henri Lavachery estime que : « Nous devons nous faire à l'idée que l'art ancien des Noirs ne peut être ressuscité »¹⁸.

Toutefois, les œuvres réalisées sous la direction des accoucheurs avaient en commun la recherche du primitivisme et de l'archaïsme qui, icono-graphiquement, rappelle la préhistoire par la grossièreté des traits, l'absence de l'esprit de composition et de perspective. Certains des ateliers créés par les accoucheurs, ont évolué en écoles d'art ou en académies.

IV.2. Les mécènes idéologues africains

Les années des indépendances africaines situées entre les décennies 1950 et 1960 ont fait émerger une autre esthétique connue comme l'art académique du continent africain. Cette esthétique est l'œuvre des intellectuels africains formés en Occident sous la colonisation et qui, après avoir été des pionniers et militants indépendantistes, étaient devenus des hommes d'État dans leurs pays d'origine.

¹⁷ Kasfir. *L'art africain contemporain*, 51.

¹⁸ Lavachery, « L'art des noirs d'Afrique et son destin », 57.

Au-delà de quelques différences majeures, au moment de leur indépendance politique, tous les pays africains avaient ressenti un même besoin de remodeler leurs identités et de dépasser les perceptions du tribal et du traditionnel afin d'aller vers la modernité¹⁹. L'idée d'une identité nationale postcoloniale se révéla nécessaire et l'affirmation de l'identité noire, prônée par les tendances idéologiques comme la négritude, se présenta comme une désaliénation et une libération spirituelle. Leurs applications se présentèrent comme des impositions venant des intellectuels soucieux de leur image de marque qui, tout en prenant distance avec le sauvage et le primitif qui étaient en vogue chez les colonisateurs, ne voulaient pas non plus être des Européens. Il s'ensuivit ce que j'appelle une sorte de deux cultures, d'un côté une image officielle, bénéficiant du mécénat étatique et de l'autre côté, une image populaire, évoluant dans les milieux ruraux et périphériques, encouragée par les Occidentaux.

Partant de cet esprit, deux cas me semblent importants d'être évoqués. Il s'agit de celui de Léopold Sedar Senghor au Sénégal et de Mobutu Sese Seko dans l'ancien Zaïre, aujourd'hui République Démocratique du Congo. L'importance de leur mécénat national et de leurs idéologies sur les arts sont irréfutables.

IV.2.1. Léopold Sedar Senghor

Léopold Sedar Senghor est l'un des pères de la négritude. Devenu président de la République du Sénégal, il voulut mettre au point une esthétique plastique panafricaine ou « esthétique noire » qui serait fondée sur la philosophie de la négritude et qui puiserait de droit dans les traditions graphiques africaines dont les valeurs selon lui sont : l'intuition, le mysticisme, l'empathie et le rythme, base de la sculpture africaine, et ferait une symbiose avec les techniques européennes pour sa réalisation, à l'instar de l'art occidental qui fut

révolutionné et changé au contact avec la sculpture africaine²⁰.

À son arrivée au pouvoir, il ne trouva pas d'école d'art, à l'exception de quelques ateliers qui offraient des initiations en arts et la pratique de la peinture sous-verre appelée « souwère ». Ce faisant, il consacra trente pourcents du budget national à la création par décret et à l'organisation du premier festival mondial des arts nègres en 1966, un projet ambitieux inspiré par le congrès des écrivains et artistes nègres organisé à Paris en 1956²¹. Ce festival devait rassembler tous les artistes noirs du monde. Ils venaient de la France, de l'Angleterre, des États-Unis, des îles américaines comme Haïti, du Canada et bien d'autres pays encore. Le but était de montrer les richesses de l'Afrique à travers ses fils par le biais de l'art nègre traditionnel et la participation de la négritude à la civilisation de l'universel. Ce festival devait aussi être une vitrine des artistes noirs ou d'origine noire.

Son deuxième projet, aussi important, fut la création de l'École des Arts qui deviendra plus tard l'Institut National des Arts du Sénégal, avec le concours d'Iba N'diaye et de Papa Ibra Tall, deux artistes sénégalais qui avaient étudié à Paris et qui avaient une renommée et une pratique confirmée.

L'école avait deux sections. La Section Art Plastique, qui a pu privilégier la formation académique sur le modèle européen, était dirigée par Iba N'diaye, un artiste qui ne partageait pas la vision « négritudiste ». Pour Iba N'diaye, l'enseignement de la pratique doit être placé au-dessus de tout ; selon lui, la maîtrise du dessin suffit pour être artiste et la maîtrise de la technique constitue l'essentiel pour modeler différemment le réel. En fait, la maîtrise des techniques seules permettrait de dépasser le stade de l'imagerie enfantine. La Section Recherches en Arts Plastiques Nègres était confiée à Ibra Tall, un artiste qui, à la différence d'Iba N'diaye, avait une vision très proche de celle de Senghor et se définissait comme artiste de la négritude.

¹⁹ Kasfir, *L'art africain contemporain*, 166.

²⁰ Ibid., 169.

²¹ Sophie Courteille, *Léopold Sédar Senghor et l'Art vivant au Sénégal* (Paris: L'Harmattan, 2006), 69.

Il est vrai que l'ambition politique et culturelle de Senghor était sans précédent sur le continent africain. Cependant, le fait que ce mécénat ait été conditionné par la souscription à l'idéologie officielle de la négritude mentionnée par Kasfir²², constituait une sérieuse limite qui, picturalement, avait engendré un académisme qui se traduisait par une série de pratiques distinctes et formelles, d'abstractions décoratives et de graphisme qui rappelaient les peintres cubistes, en général et Picasso, en particulier.

IV.2.2. Mobutu Sese Seko

La révolution culturelle prêchée par Mobutu, président de la République du Zaïre (R.D. Congo), est connue sous l'appellation « retour ou recours à l'authenticité ». Elle trouve ses origines lointaines, en 1966, dans le « nationalisme authentique » prôné dans le Manifeste de la N'sélé qui marquait la volonté de se démarquer des idéologies importées. Pour Mobutu, la recherche de l'authenticité consistait à découvrir le vrai visage des Africains et des Zaïrois tel qu'il fut façonné, jour après jour, par les ancêtres.

Elle renvoie au retour à l'identité africaine, à la revalorisation des valeurs culturelles africaines. Elle est une forme de négritude dont Mobutu n'est pas sans connaître. Il va donc sans dire l'implication du Marechal Mobutu dans la promotion de la culture dont la formalisation du mécénat artistique est claire dans le Manifeste du Mouvement Populaire de la Révolution (M.P.R.) :

(...) les monuments du passé du Zaïre, le folklore national seront protégés ou restaurés. L'importance des arts africains sera mise en évidence et particulièrement explicitée dans la vie culturelle mondiale. Le M.P.R demande que l'état encourage effectivement tous les arts, peinture, sculpture, musique, danse théâtre, littérature. (...) les écoles et les organisations artistiques seront subventionnées²³.

On le voit, dans l'espace culturel Mobutien, l'art n'a pas à se définir dans son autonomie. Il est « défense et illustration » de la hiérarchie des valeurs instituées par le Chef Kangafule dit sans détours : « la création scientifique, littéraire et artistique, l'interprétation Zaïroise des faits et des événements, trouveront leur orientation dans le devoir-être de l'authenticité »²⁴. Mobutu donne naissance en 1972 d'un fonds qui porte son nom et dont la mission est la promotion des artistes et écrivains, c'est-à-dire le développement de « la culture dans les domaines tels que la musique, la littérature, le théâtre, le cinéma, l'art plastique et d'en assurer le rayonnement sur le plan national qu'international ; d'axer la culture zaïroise sur un processus de recours permanent à l'authenticité prenant racine dans l'héritage des valeurs traditionnelles tout en acceptant les apports extérieurs »²⁵.

Les anciens ateliers d'arts fondés furent transformés en écoles d'art ; celui fondé par Marc Wallenda, par exemple, devint une Institution d'Enseignement Artistique Supérieur pour se transformer plus tard en Académie des Beaux-Arts de Kinshasa. Mobutu pourvoit à la carence du personnel Académique en recrutant des enseignants étrangers et en mettant en place une section zaïroise des critiques d'art devant aider à l'émergence d'un art authentiquement zaïrois. Ce qui justifie la venue au jour des différents styles, encore présents aujourd'hui, notamment la stylisation géométrique proche des peintres cubistes, se référant à la statuaire africaine, aux masques et aux idéogrammes africains. Pour les défenseurs du recours à l'authenticité, l'art zaïrois devait célébrer la beauté et la grandeur du peuple, en l'occurrence le peuple noir ou « bantou ».

Cependant, les mêmes critiques d'arts qui avaient encouragés le recours à l'art ancien furent très déçus ; ils dénoncèrent la standardisation des pratiques artistiques autour de l'art ancien. C'est dans ce sens que Badi-Banga écrit : « Quelques artistes zaïrois ont cru trouver dans le 'recours à

²² Kasfir, *L'art africain contemporain*, 172.

²³ Célestin Badi-Banga ne Mwine, *Contribution à l'étude historique de l'art plastique zaïrois moderne* (Kinshasa: Malakika, 1977), 94.

²⁴ Kangafu-Kutumbagana, *Discours sur l'authenticité* (Kinshasa, 1973), 33.

²⁵ Badi-Banga, *Contribution à l'étude historique de l'art plastique zaïrois moderne*, 94-95.

l'authenticité' le substrat pour la reproduction des œuvres de la statuaire traditionnelle ».

Cette démarche, en même temps qu'elle a accru l'inauthenticité de ces « artistes », consacre la prostitution des œuvres à travers lesquelles s'est évertué le génie créateur de nos ancêtres. Nous ne cesserons d'affirmer que l'art traditionnel a connu son âge d'or et qu'il est vain de chercher à le perpétuer dans sa forme primitive. Cet art a un rôle noble à jouer dont celui de servir de source où les artistes zaïrois modernes ont intérêt à puiser des éléments plastiques immanents aux racines profondes de leur moi authentique, en vue d'un constant renouvellement de leur artistique²⁶.

Si le recours à l'authenticité était l'affirmation de l'identité « bantoue », il reste néanmoins vrai que les ténors de cette idéologie ont exagéré dans sa mise en application en freinant l'élan de la création et de l'imagination au-delà du canon fixé. Ils ont péché contre l'inspiration artistique en la limitant à la seule esthétique dite authentiquement zaïroise, voire africaine.

Au regard de ce qui précède, les mécénats de Senghor et de Mobutu auraient été un modèle recommandable à tous les pays africains s'ils avaient été de véritables politiques culturelles et soucieuses, s'ils agissaient sur l'environnement des artistes et non sur les artistes à travers des institutions culturelles d'appui fort, favorisant l'expérimentation. La conséquence positive aurait été alors l'éclosion de leur créativité dans sa pluralité ; ils insistaient davantage sur la rencontre culturelle. Les artistes devaient puiser dans leurs racines africaines mais aussi s'ouvrir aux médiums occidentaux dans leur processus de création artistique. Malheureusement, ils avaient un modèle-type de l'art qu'ils voulaient voir, alors qu'une véritable rencontre culturelle devrait se reconnaître à l'impossibilité de prévoir son résultat d'avance et de manière définitive, car la culture ne se programme pas et il n'y a pas de culture modèle pour toutes les autres.

²⁶ Bamba Ndombasi Kufimba, *Critique d'art et expérience de l'AICA/RD-Congo couvrant la période de 1972 à 1992* (Kinshasa: 2009), 65-66.

Senghor et Mobutu auraient dû promouvoir davantage l'art, sans l'encombrer des idéologies réductrices comme la négritude ou le recours à l'authenticité. De cette manière, les artistes auraient pu accéder à l'universel dont ils ont tant parlé en théorie et qui ne s'est jamais traduit en pratique.

Si Senghor et Mobutu après les indépendances africaines étaient dans l'euphorie de soutien à la culture et aux arts, c'était aussi parce que l'économie des pays qu'ils ont dirigés était prometteuse, comme celle d'autres pays africains à la même période. Aujourd'hui, avec les difficultés économiques auxquelles font face les pays africains, la priorité n'est plus donnée à la culture et aux arts. Dans tous les pays de l'Afrique du sud de Sahara, à l'exception de l'Afrique du sud, les ministères en charge de la culture et des arts font figure de parents pauvres.

Face au vide laissé par les « mécènes idéologues africains », l'Occident a repris les choses en main. Mais, comme le pense Gerardo Mosquera, au lieu de coloniser à nouveau le tiers-monde, il envoie les nouveaux explorateurs postcoloniaux qui sont des curateurs en voyage de découvertes²⁷ pour continuer le travail d'avant la colonisation interrompu par la vague des indépendances de plusieurs pays africains du sud du Sahara, entre 1950 et 1960. Ce sont ces nouveaux explorateurs que nous appelons les « magiciens ».

IV.3. Les Magiciens

Les magiciens sont les nouveaux acteurs qui se sont constitués en réseaux et opèrent sur le continent africain dans le domaine de l'art. Ils ont remplacé les « mécènes idéologues africains » et des États qui, contraints par les impératifs économiques, ont déserté le terrain de l'art et de la culture. Ils relaient les « accoucheurs » ou « maïeuticiens » en poursuivant leur schéma de vendre la double illusion de l'existence d'une Afrique vierge et des Africains préservés de la contamination

²⁷ Kasfir, *L'art africain contemporain*, 135.

moderniste occidentale et des artistes noirs autodidactes qui produiraient naturellement des œuvres d'une fraîcheur et d'une ingénuité originelle. Ils sont curateurs, ethnographes, anthropologues ou directeurs de centres culturels. L'influence qu'ils exercent sur les artistes ainsi que sur leurs productions est comparable au pouvoir que les magiciens croient posséder de manipuler et de transformer aussi bien les choses que les personnes qu'ils touchent.

Pour s'en rendre compte, il suffit de se pencher sur l'exposition *magiciens de la terre* organisée par la France en 1989, et cela pour quatre bonnes raisons :

- **Primo** : l'orientation idéologique de cette exposition est devenue une référence pour toutes les expositions organisées jusqu'à ce jour sur le thème de l'Afrique ou de dialogues de culture comme : *Africa Explores, 20th Century African Art, Africa 95, Partage d'exotismes en 2000, Africa Remix* en 2004, pour ne citer que les plus connus.

- **Secundo** : les artistes d'origine africaine les plus connus à ce jour, comme Frédéric Bruly Bouabre, Chéri Samba, Bodys Isek Kingelez, Ester Mahlunu et beaucoup d'autres, le sont à partir de cette exposition et sont les favoris de toutes les expositions « africaines ».

- **Tertio** : les œuvres sélectionnées et exposées à cette exposition se sont imposées en archétypes chez les artistes d'origine africaine qui vivent en Afrique ou à l'étranger et qui y voient les goûts et les préférences des Occidentaux.

- **Quarto** : les sélectionneurs de cette exposition, en leurs qualités de commissaires ou collaborateurs, sont devenus *de facto* des experts de l'art africain et sont à ce jour des acteurs majeurs et incontournables sur la scène internationale de l'art du continent africain. Nous citerons à titre illustratif juste : Jean Hubert Martin, André Magnin et Pierre Gaudibert.

IV.3.1. Magiciens de la terre

Un magicien selon l'angle de perception pourrait être un prestidigitateur (illusionniste) ou une personne mystique (artiste, génie ou sorcier) dotés du pouvoir de réaliser de prodiges.

L'exposition *Magiciens de la Terre* réunissait les deux catégories d'entendement possible du qualificatif magicien. Les organisateurs pourraient appartenir à la première catégorie et les artistes d'origine africaine à la seconde. Hérodote n'avait-il pas écrit que tous les hommes étaient des magiciens ?

Cette exposition fut initiée par l'État français en 1989 pour célébrer les deux cents ans du triomphe des Droits de l'Homme sur l'obscurantisme. Elle devait déconstruire les imputations et les préjugés tenaces sur les artistes du Tiers-monde qui font que la scène internationale de l'art soit toujours dominée sans partage par les artistes occidentaux. Le commissariat général était confié à Jean Hubert Martin qui, en prime à cette idée égalitaire, écrivait en 1986 sur la sélection des artistes extra européens : « Le propos n'est en aucun cas de rechercher une sorte de pureté originelle ou même d'identité culturelle maintenue à l'abri d'une pollution occidentale. Sauf exception cela n'existe plus »²⁸. L'exposition s'était déroulée à Paris sur deux sites : le Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou et la Grande-Halle La Villette.

Pour traduire concrètement l'idée d'« égalité », les organisateurs avaient sélectionné un total de cent artistes : cinquante artistes des pays dits « développés » et cinquante autres des pays dits « du Tiers-monde » ou « en voie de développement ». Et sur les cinquante artistes du Tiers-monde, il y avait dix-sept Africains : quatre Nigériens, deux Béninois, un Ivoirien, une Sénégalaise, un Mozambicain, un Malgache, un Zimbabwéen, un Ghanéen, deux Congolais de la République Démocratique du Congo (ancien Zaïre), un Marocain, un Togolais et une Sud-Africaine.

²⁸ Jean-Hubert Martin. *Les étapes d'un projet – Magiciens de la terre* (Paris: Musée national d'art moderne; Centre Georges Pompidou, 1986, 1989), 3. Consulter le document complet sur:

<https://www.centrepompidou.fr/media/document/07/50/0750c1fe93c4a20e012db953cf8ce546/normal.pdf>

IV.3.2. Les artistes et les œuvres

Les cinquante artistes des pays dits développés devaient servir de caution aux artistes extra occidentaux. Ils étaient sélectionnés à titre individuel et étaient en majorité des artistes déjà très connus et maîtres de leurs pratiques dans l'approche intellectuelle. Toutefois, au-delà de leur renommée, ils devaient satisfaire à une condition : se « distinguer par le réel intérêt (...) porté à d'autres cultures »²⁹. On pouvait ainsi retrouver de grands noms comme Anselm Kiefer, Christian Boltanski ou encore Daniel Buren.

Quant aux cinquante artistes des pays du Tiers-monde dont les Africains et les Asiatiques, ils étaient presque le contraire des occidentaux. Bien que certains étaient installés et vivaient en Occident, leurs œuvres devaient révéler des caractéristiques de leurs cultures d'origine et contrairement à ce qu'il avait écrit : « les artistes y seront présentés en tant qu'individus issus bien entendu de facto de leur culture mais non en tant que représentants d'un État et d'une nation »³⁰.

S'il est vrai que les artistes extra occidentaux et spécialement les Africains, ne représentaient pas leurs États ou leurs nations, ils représentaient par contre, leur communauté, leur village ou leur ethnie. Dans cet ordre, l'on parlerait, des « Ndébélés », des « Ga », des « Mongo » ou des « Ibo », comme on parlerait des « Gaulois », des « Bretons » ou des « Corses ».

Cette situation peut être en rapport avec une conception présente dans le subconscient occidental selon laquelle l'art et la notion d'œuvre d'art ne seraient pas un concept philosophique africain. Cette conception occidentaliste ou européocentriste a été très accentuée comme un préjugé de mauvais aloi mais atténuée par la suite. Jean Hubert Martin, lui-même, sans ambages en 1989 a déclaré dans le dossier préparatif : « La notion d'art est une invention spécifique à notre culture. Beaucoup de sociétés ne la connaissent pas ».³¹ La même personne se ravisa en 1989 : « Je

disais en introduction que le concept était une notion spécifique à notre culture. Lors d'un voyage (...) nous avons constaté que le concept d'art existe dans la tradition de certains groupes, d'une manière générale »³².

D'aucuns diraient même que les organisateurs de cette exposition avaient besoin des gens « sans visage et sans voix » auxquels ils pouvaient « appliquer leur stock de clichés », leur prêter leur langue comme on le ferait d'un enfant. L'ensemble donnait un cocktail de fantasmes d'exotisme et de bizarreries et certaines œuvres apparaissaient comme de « purs archaïsmes » ou des spectacles pour touristes et ethnologues. L'orientation idéologique de l'exposition ressemblait ainsi, à ce que Simon Njami appelle le « point de vue du bon sauvage ».

Le « point de vue du bon sauvage » consistait, selon Njami, à dire à titre exemplatif à un charpentier du Ghana : « Vous êtes un artiste contemporain ». Avec une pointe d'humour, Njami soulignait qu'il n'y verrait aucun problème si on tenait le même discours à un potier du Lubéron (un village français). Au-delà de tout sarcasme, force est de constater qu'« Un véritable artiste a un projet, il n'agit pas au hasard, il se démarque de la simple production ».

Comme il fallait s'y attendre, l'exposition fut un succès public du point de vue de la fréquentation avec deux cent cinq mille entrées, mais un échec dans ses objectifs de triompher sur l'obscurantisme³³. La sélection des artistes extra européens et la qualité des œuvres retenues étaient en inadéquation avec l'idée d'égalité qui avait prévalu à la naissance du projet ; elle avait, de fait, entériné les préjugés et les stéréotypes sur l'art africain.

Cette exposition, comme son titre l'indique, avait, néanmoins, opéré une magie en transformant en artistes des individus qui avant cette exposition étaient connus dans leurs milieux comme

²⁹ Martin, *Ibid.*, 3.

³⁰ Martin, *Ibid.*, 1.

³¹ Martin, *Ibid.*

³² Martin, *Ibid.*

³³ Busca, *L'art contemporain africain*, 9.

prophètes, pasteurs, moines, fabricants de cercueils, ou autres personnages curieux.

IV.4. Physionomie actuelle

II.4.1. Du statut d'œuvre d'art en Afrique

Une compréhension classique de la notion d'art voudrait que l'objet appelé œuvre d'art puisse satisfaire à deux exigences. Premièrement, l'objet doit être une création originale et unique en son genre. Deuxièmement, l'objet ne doit pas avoir été produit dans une intention spécifique d'être un bien utilitaire dans l'approche primaire ou spécialement pour être une marchandise. Or, c'est en tant que marchandise et sans autre prétention qu'une bonne partie des œuvres produites en Afrique est mise sur le marché de l'art. Une fois sur le marché, elles acquièrent le statut d'œuvre d'art, selon un principe que Jean-Loup Amselle³⁴ appelle « Pédigrée » qui veut que les artefacts acquièrent de la valeur non en vertu de leurs propriétés intrinsèques, mais du fait qu'ils ont été achetés ou sont passés entre les mains de tel collectionneur, critique d'art ou curateur. Jusqu'à un passé récent, peut-être même aujourd'hui, les critères esthétiques et le marché de l'art de l'Afrique subsaharienne étaient dictés essentiellement par deux personnes, Jean Pigozzi, propriétaire de la Collection de l'Art Africain Contemporain (CAAC) et André Magnin, conseiller et chargé des achats³⁵.

IV.4.2. De l'opportunisme

La notion d'art africain, par relais de générations, est intériorisée par les artistes d'origine africaine. Ceux-ci ne tarissent plus d'imagination dans l'invention des anecdotes et des images qui correspondent à la demande du marché. En fait, les théories et les schémas sont d'une simplicité et clarté telles qu'ils ont engendré un art passe-partout avec des œuvres interchangeable, ayant le même graphisme et qui pourraient tromper un

observateur peu averti sur l'existence des propriétés communes aux artistes africains.

Mais, entre l'abondance discursive sur l'art africain et le rendu scientifique de ce *prétendu* art, l'on ne sait pas retenir un contenu plausible ou apodictique ; ceci pour deux raisons.

D'une part, il n'existe pas en Afrique subsaharienne, en termes d'art plastique, des caractéristiques communes dans l'être chez les artistes de cette zone géographique qui les prédisposeraient à réaliser des œuvres parentes dans le style, même quand ils habiteraient une même contrée. Le cas de la peinture des femmes Ndébélés en Afrique du Sud, une réussite de Esther Malhangu a créé des émules jusqu'à la création d'un village touristique. Au Ghana, la réussite de Kane Kwei, a suscité du goût, non seulement au sein de sa famille qui a pris le relais de la fabrication des cercueils après sa mort, mais aussi chez beaucoup de gens qui se sont mis à fabriquer des cercueils suivant le même genre et le même esprit que lui. De la sorte, les Ghanéens du groupe ethnique Ga sont reconnus comme fabricants des cercueils.

En République Démocratique du Congo, la consécration de Pierre Bodo, alors pasteur, a fait que tous ses enfants, à quelques exceptions près, se sont intéressés à la peinture. Par ailleurs, les œuvres dites populaires ou académiques se ressemblent, non par inspiration commune mais par opportunisme, suivisme et stratégies commerciales.

Cependant, il reste que l'opportunisme et la stratégie vont parfois au-delà du travail pour devenir look comme les dreadlocks chez les artistes. En fait, tout observateur attentionné peut le vérifier chez une bonne partie des jeunes artistes d'origine africaine. Des fois, cet opportunisme et le suivisme vont jusqu'à l'imitation ou à l'emprunt d'un patronyme. C'est le cas de certains peintres populaires en République Démocratique du Congo, tels que Chéri Cherin et Chéri Mbenga, inspirés par

³⁴ Amselle, *L'art de la friche*.

³⁵ Amselle, *Ibid.*, 155-157.

la réussite de Chéri Samba, peintre populaire congolais promu par André Magnin.

IV.4.3. Vers la fin d'un mythe ?

Actuellement, des voix se font davantage entendre. Ce sont celles des artistes qui ne veulent plus rester dans les clichés. A ce sujet, Amadou Chab Toure, un artiste malien affirme :

Nous avons nous-mêmes accepté de jouer des caricatures de nous-mêmes : la jupe en raphia et les plumes dans le cul, c'est nous-mêmes qui avons accepté qu'on nous présente comme ça (...). Les cauris et le bogolan dans la peinture, c'est la même chose : c'est un compromis par rapport à ce que nous pensons que les autres pensent de nous. Tous disent qu'il faut qu'il y ait quelque chose d'africain. Donc le formatage du marché, c'est nous aussi³⁶.

A sa suite, Hassan Musa, en 1999, en réponse à Jean Hubert Martin, commissaire de la 5^e Biennale de Lyon qui souhaitait qu'il participe à l'exposition qu'il organisait, il écrit qu'il ne voulait pas y être invité comme un artiste africain parce que, selon son entendement, cette expression avait d'autres sous-entendus.

Dans l'ensemble, ce formatage ne concernait pas seulement les plasticiens. Faustin Linyekula, un Congolais qui évolue dans la danse dite contemporaine s'exprimant sous la plume d'Ayoko Mensah note ce qui suit : « Il y a dix ans, nous étions dans la position des écrivains de la négritude. Nous pouvions nous regrouper derrière une identité collective. Aujourd'hui, nous affirmons des individualités. Être Africain n'est plus suffisant pour que l'on se rassemble »³⁷.

Je pense que pour qu'un art à résonance universelle puisse émerger sur le continent, il faudrait que les conditions sociales et économiques soient bonnes en Afrique pour que disparaissent ces artistes qui « jouent les fous du roi pour journalistes pressés » comme le dit M. Maffesoli³⁸ et tout nouveau venu qui se présenterait comme

curateur ou collectionneur sauveur des artistes d'origine africaine.

Pour ce faire, il faudrait sortir des schémas qui ont été dessinés et exploités jusqu'à ce jour au sujet de l'art du continent africain, à savoir une manifestation essentialiste de l'Africain qui dispose d'un stock des propriétés immuables. L'art est et devrait demeurer une activité individuelle, subjective de l'artiste. L'art ne peut être pratiqué au pluriel.

V. CONCLUSION

La matière principale de notre analyse a consisté à comprendre la notion d'« Art Africain » et ses contours. Ainsi, ai-je montré que cet art, hormis l'art ancien, n'est pas une catégorie esthétique ; du moins pour l'instant—peut-être les générations futures auront-elles à faire un rapprochement iconologique et iconographique qui feront de celui-ci une catégorie esthétique. Mais si les défenseurs de la catégorisation y tenaient coûte que coûte, l'art africain contemporain devrait être l'ensemble des œuvres réalisées par les artistes d'origine africaine. C'est pourquoi on assiste à des débats autour de ce phénomène.

L'expression « Art Africain » pose un problème d'ordre conceptuel ; d'où les débats nourris autour d'elle jusqu'à ce jour. En effet, dans cette étude, j'ai soulevé la problématique des stéréotypes liés à l'art africain. Ainsi ai-je démontré que ce concept ne concerne pas uniquement l'aspect géographique, mais que dans son fondement et ses origines, il évoque plutôt l'idée d'une Afrique fantasmée, avec son art et ses artistes, sortis du « moule de l'art africain ».

De la sorte, l'expression « Art Africain » s'avère être une création des accoucheurs (maïeuticiens), des mécènes idéologues africains et des magiciens. Dès lors, loin de se conformer à un art qui soit « africain », selon leur entendement, mon vœu pour

³⁶ Yacouba Konate, *Dak'art 2002 – La biennale de l'art africain contemporain* (Dakar, 2002), 15.

³⁷ Ayoko Mensah, « Les chorégraphes cassent leur image », in *Où va la création artistique en Afrique francophone?* (Paris: L'Harmattan, 2005, 66).

³⁸ Michel Maffesoli, *Le temps des tribus, le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse* (Paris: Méridiens-Klincksiek, 1988), 8.

tous les artistes d'origine africaine ou qui ont choisi l'Afrique comme leur second continent, est d'aspirer à l'universel, d'y accéder, en intériorisant davantage le propos de Jean-Loup Amselle qui estime que « ou l'art est 'africain' ou bien son essence africaine constitue un handicap et une limitation qui l'empêche d'avoir accès à l'universel, et s'il est d'emblée universel comme toute forme d'art, le qualificatif "africain" ne sert qu'à limiter sa portée »³⁹.

Et, enfin, puisant de la précieuse remarque de l'artiste malien Amadou Chab Toure, il ne serait pas bienséant que nous continuions à jouer des caricaturistes de nous-mêmes. Ce serait un compromis par rapport à ce que nous pensons que les autres pensent de nous. Que la mondialisation ou la globalisation n'engloutisse pas la muse des artistes africains au profit de stéréotypes occidentaux. Autant dans d'autres domaines de la vie, le principe du donner et du recevoir doit être de mise dans les échanges culturels en général et artistiques en particulier.

³⁹ Amselle, *L'art de la friche*, 123.