

Qu'est-ce que l'art contemporain africain ?

Entretien avec Cédric Vincent, anthropologue spécialiste des festivals panafricains

Désigner sous un même vocable les scènes artistiques de 54 pays différents ne rend pas justice à la spécificité de chacun. Alors, qu'entend-on par art contemporain africain ? *Diptyk* inaugure le débat avec l'anthropologue Cédric Vincent, spécialiste des festivals panafricains. Il a récemment dirigé le recueil *Art contemporain africain : Histoire(s) d'une notion par ceux et celles qui l'ont faite*, paru chez JRP éditions. Épisode 1/5

Propos recueillis par Olivier Rachet

Vous abordez la notion d'art contemporain africain non en tant que catégorie esthétique, mais comme un champ ou « *un espace structuré de positions* », selon les mots de Bourdieu. Parler d'un art contemporain africain est-il pertinent ?

Le recueil ne repose pas sur une définition claire et pré-établie de l'art contemporain africain, ce qui peut être déroutant. Il s'agit d'éviter la perspective en surplomb du critique et de céder la parole aux différents acteurs : artistes, commissaires d'exposition, opérateurs culturels, collectionneurs, etc. Le recueil propose de donner à comprendre l'art contemporain à partir de ceux qui l'ont mobilisé, utilisé et manipulé. On se retrouve donc dans un ouvrage polyphonique, avec des points de vue et des versions contradictoires sur le sujet. En d'autres

termes, l'art contemporain africain n'est pas – et n'a jamais été – une catégorie homogène et stable mais un espace mouvant, fait de frictions, de débats, de malentendus. Ceci dit, un « champ » tel que l'entend la sociologie de Pierre Bourdieu arrive tardivement dans cette histoire, qui commence dans les années 1920. Son installation accompagne la période de l'« âge d'or de l'art africain » (1990-2000), pour reprendre l'expression de l'historienne de l'art Suzanne Preston Blier. Dans ce moment prolixe, des commissaires, des artistes, des collectionneurs, des universitaires dessinent assez clairement les diverses positions qui vont structurer et animer le périmètre et, partant, conduire à son extension, en fonction de leurs expériences esthétiques et des opérations pour le maintenir en activité.

Quelles sont ces principales controverses qui ont émaillé la notion d'art contemporain africain, des querelles autour des primitivismes à la question plus actuelle de la réappropriation culturelle ?

Je dirais que ces deux controverses arrivent plutôt dans un second temps, au stade de la réception. Le recueil tente de décrire la catégorie en train de se faire, qui est au contact avec les usages, pour saisir comment l'assemblage des termes art, contemporain et africain se monte et peut tenir. On évoquait



« L'art contemporain africain n'est pas – et n'a jamais été – une catégorie homogène et stable, mais un espace mouvant, fait de frictions, de débats, de malentendus »

la notion de « champ », mais la dynamique de cet assemblage renvoie aussi au champ de bataille dans un premier temps, pour ouvrir, défendre et définir son périmètre. La relation entre les trois termes est aujourd'hui stabilisée et relativement pacifiée depuis une dizaine d'années – c'est pourquoi le recueil arrête son propos autour de 2010. Auparavant les débats étaient plutôt animés. De ce point de vue, l'entrée par les controverses est assez commode. Les controverses rendent compréhensibles des points qui resteraient ordinairement peu accessibles, et elles offrent aux acteurs l'occasion d'explicitier leur position. C'est notamment le cas du débat qui oppose les commissaires d'exposition Jean-Hubert Martin et Simon Njami au sujet des cercueils sculptés du Ghanéen Seth Kane Kwei. Cet échange, reproduit dans le recueil, oppose deux conceptions divergentes de l'artiste africain, émancipé ou non des logiques de productions artisanales qui prévalent à l'échelle locale. Ce débat est lui-même inscrit dans une controverse plus ancienne et plus vaste qui a opposé l'art contemporain à ce qu'on appelle aujourd'hui art classique. Dès les années 1920, tout l'enjeu était de faire exister cette nouvelle classe d'objet, de la valoriser et de l'intensifier face à l'art classique qui occupait déjà la place d'art africain. Il fallait donc bouger les meubles pour légitimer son existence. Face à l'art classique, l'art contemporain était renvoyé à un régime inauthentique, importé, frappé du sort de la colonisation. Ces débats peuvent nous paraître dépassés alors que de nombreuses opérations (expositions, narrations, etc.) tentent aujourd'hui d'établir une histoire linéaire et périodique, allant de l'art classique à l'art contemporain, mais perdant de vue que l'art contemporain s'est construit contre l'art classique.

Quelles sont aujourd'hui les lignes de force de l'art contemporain africain ? N'a-t-il pas été accaparé par l'industrie de la mode et du spectacle qui en dénaturent peut-être les formes d'expression ?
Je vais peut-être faire une réponse surprenante.

Je situerais les principales lignes de force de l'art contemporain africain dans son passé. Il est important de sortir d'une forme de présentisme qui en fait systématiquement une nouvelle vogue ou une tendance inédite, comme l'a révélé encore la saison Africa 2020 en France. L'art contemporain ne saurait désigner uniquement les oeuvres des deux dernières décennies, ni impliquer l'adoption d'un prisme postcolonial. La période 1920-1980 est souvent passée sous silence. Ce silence est dangereux : il entretient, par manque d'intérêt et omission, l'idée qu'il ne s'y passerait rien d'autre qu'un moment d'« invention de l'art » depuis l'extérieur. Ces décennies sont pourtant un moment important, de formation et d'émergence de scènes et styles autonomes, dont la prise en charge permet de rebattre les cartes disponibles. Un ambitieux travail de défrichage est encore nécessaire pour œuvrer à des propositions de narrations neuves, des histoires des arts enchevêtrées et plurielles. Je m'en suis rendu compte avec mes recherches menées sur les grands festivals panafricains qui ont marqué les années 1960-70. C'est un défi intense qui attend des historiens de l'art aventureux, dans un domaine où les sources ne sont pas toujours faciles d'accès.

Comment appréciez-vous la place que joue le marché de l'art dans la légitimation d'un art contemporain africain ?
La question du marché de l'art est une préoccupation constante. Des tables rondes sur la question sont régulièrement organisées à la Biennale de Dakar ; et en effet un marché dynamique est un allié de la légitimation. La trajectoire du recueil commence à la période coloniale, puis montre que l'essor des arts contemporains d'Afrique a accompagné l'effervescence des indépendances, avant qu'ils n'entrent de plain-pied dans un marché mondialisé à la fin des années 2000. La multiplication des galeries, des foires et des collectionneurs sur le continent, comme la place faite à l'Afrique dans les récentes foires d'art contemporain, signale un basculement dans une nouvelle étape. La mon-

« Les formes de légitimation de l'art contemporain endogènes au continent africain existent et c'est vers quoi nous oriente le texte pamphlétaire de Ogbechie : revenir en Afrique ! »

tée du marché peut alors être la marque d'un aboutissement, mais le marché est aussi le principal ressort du présentisme que j'évoquais auparavant : se posent alors les logiques de visibilisation et d'invisibilisation des artistes, sous-tendues par la normativité de l'étiquette « contemporain ».

Dans les années 2000, l'artiste visuel Hassan Musa assimilait l'art contemporain africain à « un grand malentendu éthique », quand l'historien de l'art Sylvester Okwunodu Ogbechie mettait en garde contre « une nouvelle appropriation de l'Autre par l'Occident ». N'existe-t-il pas des formes de légitimation de l'art contemporain plus endogènes au continent africain ?
En effet, elles existent, et c'est vers quoi d'ailleurs nous oriente le texte pamphlétaire de Ogbechie au final : revenir en Afrique ! Au moment de l'exposition itinérante « Africa Remix » (2004-2009), son directeur artistique Simon Njami parlait encore d'une « aphonie de l'Afrique » pour évoquer l'absence de milieux prescripteurs sur le continent. Mais depuis, de nombreux espaces artistiques clignotent sur le radar : des structures privées à but non lucratif, par exemple la Nairobi Arts Trust (Nairobi), la Fondation Zinsou (Cotonou), le Centre for Contemporary Art (Lagos), la RAW Material Compagny (Dakar) ainsi que Doual'art, première structure du genre, fondée en 1991. Il faut y ajouter les biennales parsemées sur la carte, d'ailleurs bien souvent montées par des artistes, et les foires d'art contemporain, même si leur pérennité fluctue. Dans la mesure où il existe encore peu de véritables musées ou de centres d'art, ces structures et ces manifestations y font bien souvent figure d'oasis, offrant l'occasion d'exposer et de se rencontrer, et pour certains observateurs de prendre le pouls des scènes artistiques.

Beaucoup de textes du recueil sont empruntés à la revue African Arts. Quels autres titres ont joué, selon vous, un rôle moteur dans l'élaboration de ce champ ?
Une autre revue décisive pour ma part a été *Third*

Text, la revue fondée par l'artiste Rasheed Araeen à la fin des années 1980. Elle n'est pas à proprement parler focalisée sur l'Afrique, mais elle a introduit les questions postcoloniales aux débats de l'art. Plus encore que les travaux universitaires, les revues constituent un laboratoire de la conception de l'art africain contemporain. Une initiative comme l'African Art Book Fair démontre également que ce discours s'énonce à partir du continent. Et si je peux me permettre, *Diptyk* en est aussi un exemple. L'hypothétique deuxième tome de ce recueil de textes est en train de s'écrire dans ces publications continentales.

« Les scènes d'Afrique du Nord n'ont eu aucune part à la constitution de la notion d'art contemporain africain », écrivez-vous dans la préface. Pourquoi ?
C'est en effet un point qui mérite une précision. Pour comprendre cette absence, il faut bien insister sur « notion d'art contemporain africain » et non sur « histoire de l'art contemporain africain ». Car encore une fois, ce qui est en jeu dans le livre, c'est la fabrication de cette catégorie. La participation des scènes d'Afrique du Nord ne fait aucun doute, comme en témoigne leur implication au Festival mondial des arts nègres de Dakar (1966) et au Premier festival panafricain d'Alger (1969), par exemple. En prenant le point de vue de la construction de la notion qui nous occupe, il faut cependant bien reconnaître que les artistes et les décideurs de ces régions avaient davantage le regard tourné vers les mondes méditerranéen et arabe que vers l'Afrique pour y apporter une contribution significative. S'ajoute à ce biais l'héritage de catégories géoculturelles coloniales qui ont divisé le continent. Elles continuent à alimenter des représentations du continent chez nombre de décideurs de l'art. Je me souviens d'une anecdote racontée il y a quelques années par un artiste égyptien. Il venait d'être recalé à une résidence en Angleterre dédiée aux artistes africains. Une responsable lui adressa en justification qu'elle ne pouvait pas accrédi-ter son dossier, l'Égypte n'étant pas en Afrique ! *