

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE
CENTRE DE RECHERCHE HiCSA
(Histoire culturelle et sociale de l'art)

**AVANT QUE
LA « MAGIE » N'OPÈRE**
MODERNITÉS ARTISTIQUES EN AFRIQUE

Journée d'étude sous la direction de Nora Greani et Maureen Murphy,
INHA, 14 septembre 2015

Paris
2017

Pour citer cet ouvrage

Nora Greani et Maureen Murphy (dir.), *Avant que la « magie » n'opère. Modernités artistiques en Afrique, journée d'études organisée à l'INHA (Paris, 14 septembre 2015)*, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en mai 2017.



SOMMAIRE

Nora Greani et Maureen Murphy , Introduction	2
Joshua I. Cohen, Souleymane Keita , Traversées	4
Nora Greani , Modernités artistiques au Congo-Brazzaville durant le monopartisme : entre socialisme et ethnicité	18
Émilie Goudal , Écrire une histoire de l'art « moderne » en Algérie : Mohamed Khadda, pensées pour un art nouveau	29
Sarah Ligner, Ernest Mancoba , un artiste moderne africain ?	45
Alexandre Girard-Muscagorry , La modernité en cadeau ? Regards des acteurs étatiques africains sur les arts visuels nationaux	54

INTRODUCTION

NORA GREANI ET MAUREEN MURPHY

Mieux connue sous l'angle des arts « premiers » ou de la création contemporaine, l'histoire des arts d'Afrique comporte encore de vastes pans oubliés, en particulier en ce qui concerne l'époque moderne. L'exposition parisienne *Les Magiciens de la Terre*¹ est communément considérée comme fondatrice en ce qu'elle ouvre officiellement la voie de la scène internationale et du marché de l'art à certains plasticiens africains en 1989. Mais avant que cette prétendue « magie » n'opère, comment reconstituer et comprendre le fonctionnement de la scène artistique moderne en Afrique? C'est à cette vaste et complexe question que se sont proposés de réfléchir conjointement des chercheurs en histoire de l'art et en anthropologie réunis à l'INHA, le 14 septembre 2015. Les textes regroupés ici, issus de leurs communications, invitent à examiner des tendances originales et méconnues de l'art visuel moderne, au travers d'études de cas issues de contextes géopolitiques variés (République du Congo, Afrique du Sud, Algérie, Sénégal, etc.). La période historique considérée s'étend des années 1960 – époque qui impulse de nouvelles dynamiques culturelles propres aux constructions d'États nations indépendants – à la fin des années 1980 – époque qui amorce la diffusion internationale d'un certain art africain contemporain au travers d'une succession d'expositions collectives². Se répondant les unes les autres, ces contributions scientifiques participent à dégager de nouveaux contours à la notion d'art visuel moderne d'Afrique, tout en prenant la mesure de l'extrême plasticité de cette notion.

1 Musée national d'art moderne du Centre Georges-Pompidou et à la Grande Halle de la Villette à Paris du 18 mai au 29 août 1989.

2 *Les Magiciens de la terre* annonce la tenue, à l'échelle mondiale, d'une succession d'événements (biennales, festivals, expositions, foires, etc.) désormais directement consacrés à l'art contemporain en Afrique. Durant les années 1990, on compte plusieurs grandes expositions comme *Africa hoy*, *Africa now* (1991-1992), *Africa explores* (1991-1994), *Out of Africa* (1992) ou *Africa Africa* (1998) – suivies, dans les années deux mille, par *Africa remix* (2004), *African Art now* (2005), *Arts of Africa* (2005), *100 % Africa* (2006-2007), *Why Africa* (2007-2008) ou *African stories* (2010).

Cette journée d'échanges et de débats scientifiques a pu avoir lieu grâce au soutien du Labex CAP et de l'HiCSA. Elle a bénéficié de l'expertise de Philippe Dagen, en tant que modérateur, et de l'aide précieuse de Zinaïda Polimenova. Nous tenons à les en remercier chaleureusement ici.

SOULEYMANE KEITA : TRAVERSÉES

JOSHUA I. COHEN

The City College of New York

Le peintre sénégalais Souleymane Keita (1947-2014), brillant talent de la deuxième génération des artistes modernes d'Afrique, s'est éteint en été 2014¹. Tandis que les artistes de la première génération de l'art moderne africain atteignent la maturité vers la fin de l'époque coloniale (des années 1930 aux années 1950) et ont pour la plupart vécu leurs expériences formatives en milieu métropolitain et/ou dans les écoles d'art africaines alors dirigées par des Européens, la deuxième génération est largement née des académies nationales d'art fondées en Afrique à la suite des mouvements d'indépendance². Cette génération bénéficia de sources d'inspiration multiples et

- 1 Sylvain Sankalé, *Souleymane Keita : la représentation de l'absolu*, Dakar, NEAS-Sépia, 1994. Serge Villain (dir.), *Souleymane Keita*, Dakar, Kaani Le Livre, 2000.
- 2 Il s'agit, bien évidemment, d'un schéma plutôt qu'une déclaration d'une vérité absolue, car certaines frontières entre ces deux générations restent floues. Voici des points de repère dans la littérature savante sur le modernisme en Afrique. V.Y. Mudimbe, « 'Repandre' : Enunciations and Strategies in Contemporary African Arts », dans Susan Vogel (dir.), *Africa Explores : 20th-Century African Art*, New York et Munich, Center for African Art, Prestel-Verlag, 1991, p. 276-287. Clémentine Deliss (dir.), *Seven Stories about Modern Art in Africa*, Londres et Paris, Whitechapel Art Gallery, Flammarion, 1995. Simon O. Ikpakronyi, « The Zaria Art Society : Insights », dans Paul Chike Dike (dir.), *The Zaria Art Society : A New Consciousness*, Lagos, National Gallery of Art, 1998, p. 68-84, 292-293. Okwui Enwezor (dir.), *The Short Century : Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994*, Munich et New York, Prestel, 2001. Simon Ottenberg (dir.), *The Nsukka Artists and Nigerian Contemporary Art*, Washington, D.C. et Seattle, Smithsonian National Museum of African Art, University of Washington Press, 2002. Elizabeth Harney, *In Senghor's Shadow : Art, Politics, and the Avant-Garde in Senegal, 1960-1995*, Durham, N.C., Duke University Press, 2004. Sylvester Okwunodu Ogbachie, *Ben Enwonwu : The Making of an African Modernist*, Rochester, N.Y., University of Rochester Press, 2008. Chika Okeke-Agulu, « The Art Society and the Making of Postcolonial Modernism in Nigeria », *South Atlantic Quarterly*, 109, n° 3, 2010, p. 505-527. Peter Probst, *Osogbo and the Art of Heritage*, Bloomington, Indiana University Press, 2011. Salah M., Hassan (dir.), *Ibrahim El-Salahi : A Visionary Modernist*, Long Island City et Seattle, Museum for African Art, University of Washington Press, 2012. Atta Kwami, *Kumasi Realism, 1951-2007 : An African Modernism*, London, Hurst & Company, 2013. Monica Blackmun Visonà et Gitti Salami (dir.), *A Companion to Modern African Art*, Hoboken, N.J., Wiley-Blackwell, 2013. Chika Okeke-Agulu, *Postcolonial Modernism : Art and Decolonization in Twentieth-Century Nigeria*, Durham, N.C.,

internationales qui dépassaient, de loin, les seules influences des anciens pouvoirs coloniaux. La carrière de Souleymane Keita suit ce modèle. L'artiste a reçu sa formation dans les institutions d'art mises en place par l'État sénégalais au début des années 1960, et démarra sa pratique professionnelle sous le patronage gouvernemental assuré par le président Léopold Sédar Senghor au cours des années 1960 et 1970. En 1980 il déménagea à New York, et dès lors, l'évolution de son art fut fortement marquée par ses expériences de partage avec les artistes afro-américains qu'il rencontra là. C'est de retour sur l'Île de Gorée, au Sénégal, en 1985, que Keita se lança dans la phase productive la plus mature de sa carrière. Pendant cette période, il produisit des séries extraordinaires de dessins sur papier et de peintures sur toile et sous verre.

Aujourd'hui les conditions permettant l'évaluation de l'œuvre de Souleymane Keita sont loin d'être idéales. Lorsque l'artiste m'a accordé un entretien à Dakar en février 2013, je me trouvais dans les premières étapes d'une recherche sur la politique culturelle Senghorienne et les artistes postcoloniaux sénégalais connus sous le titre de l'« École de Dakar³ ». À cette époque, je ne connaissais peu le travail de Keita, très peu avait été publié sur lui⁴. Après un entretien productif, nous nous sommes mis d'accord pour nous revoir après avoir vu plus de son œuvre. La première difficulté fut de localiser précisément les œuvres de l'artiste. Keita fit mention d'un collectionneur, mais ne connaissait ni son nom de famille, ni ses coordonnées. Finalement il m'a fallu plusieurs mois pour localiser les collections et en commander des photographies. Puis, quand j'ai recontacté Keita afin de prendre rendez-vous, l'artiste était en pleine préparation pour le mariage de sa fille, et je devais quitter le pays dix jours plus tard. Keita est décédé l'été suivant, avant que j'aie la chance de le retrouver à Dakar.

En parlant avec des proches de Keita au Sénégal et aux États-Unis, ainsi qu'en comptant sur les quelques textes publiés, il est possible de construire une analyse de l'évolution de la pratique de l'artiste à partir des années 1960. Cependant, le projet demeure hanté par l'absence de l'artiste. Nous pouvons regretter que cette lacune résulte en partie de la mésestime adoptée

.....
Duke University Press, 2015. *Beauté Congo – 1926-2015 – Congo Kitoko*, Paris, Fondation Cartier pour l'Art contemporain, 2015.

3 Joshua I. Cohen, « Masks and the Modern : African/European Encounters in 20th-Century Art », thèse de doctorat, Columbia University, 2014.

4 Ces publications sont toutes citées dans cet essai. Voir surtout Sankalé, *Souleymane Keita*, *op. cit.*

auparavant par les critiques et historiens d'art occidentaux envers l'« École de Dakar » et autres mouvements d'art moderne Africain⁵.

Cette lacune révèle la façon avec laquelle l'intérêt récent suscité par l'art contemporain africain qui se manifeste dans de grandes expositions, biennales et autres foires, tend bien souvent à laisser sous silence les fondements historiques de ces mouvements, ancrés dans la fin de l'ère coloniale et post coloniale⁶.

Débuts, 1960-1975

Souleymane Keita grandit sur l'île de Gorée, au large de Dakar. Il s'est d'abord intéressé à l'art grâce au travail de Myrto Debard, une peintre française installée à Gorée qui produisait des peintures aux couleurs vives représentant des peuples et paysages de l'Afrique de l'ouest⁷. Au cours de notre entretien, Keita se rappela que M. Debard l'avait encouragé à suivre des cours de dessin à l'École des Arts du Sénégal à partir de 1961. Au départ, Keita faisait le trajet entre Gorée et Dakar une fois par semaine; ensuite, de 1962 à 1964, il fréquentait l'École à plein-temps. Sa formation en dessin prit place sous la tutelle d'Iba Ndiaye, un peintre originaire de Saint-Louis du Sénégal qui avait étudié lui-même en France dans les années cinquante⁸. Keita n'a pas pu profiter de l'occasion pour étudier la peinture à l'École des Arts, car il fut transféré en 1964 au Centre de formation artisanale à Ouakam, où il s'orienta vers la céramique, car cette institution forme des artisans plutôt que des artistes-peintres⁹.

De là Keita continue à travailler dans la céramique au Village artisanal mais il ne peut pas se satisfaire de vendre son art aux touristes¹⁰. Il finit par ouvrir son atelier à Gorée en 1965.

5 Ce phénomène est bien documenté et répudié dans les textes cités mentionnés ci-dessus. Pour l'« École de Dakar » voir surtout Bernard Pataux, « Senegalese Art Today » traduit par Marie-Denise Shelton, *African Arts*, 8, n° 1, 1974, p. 26-31, 56-59, 87.

6 Un sentiment similaire est exprimé dans Okeke-Agulu, *Postcolonial Modernism*, *op. cit.*, p. 4-5.

7 Arlette Debard, Marie-Françoise Delarozière, « Myrto Debard (1900-1983), souvenirs croisés », *Images & Mémoires*, n° 28, printemps 2011, p. 13-18.

8 Franz W. Kaiser, *Iba Ndiaye*, The Hague, Museum Paleis Lange Voorhout, 1996. Okwui, Enwezor et Franz W. Kaiser, *Iba Ndiaye. Peintre entre continents : Vous avez dit « primitif » ? = Painter between continents : « Primitive », says who ?* Paris, Adam Biro, 2002. Florence Alexis (dir.), *Iba Ndiaye : L'œuvre de modernité : une rétrospective, au retour du peintre prodigue*, Dakar, Dak' Art, 2008.

9 Entretien de l'auteur avec Souleymane Keita, Dakar, 19 février 2013. Entretien de l'auteur avec Mauro Petroni, Dakar, 24 janvier 2016.

10 Entretien de l'auteur avec Souleymane Keita, Dakar, 19 février 2013.

Pendant cette période, de la fin des années 1960 jusqu'au milieu des années 1970, la peinture de Keita rimait avec les modes dominants de l'« École de Dakar ». Ces modes comprenaient des préférences pour la figuration stylisée dans des espaces picturaux peu profonds ; l'utilisation de couleurs vives ; des compositions inspirées de récits folkloriques ou de la vie quotidienne locale ; l'empreinte de formes africaines classiques et de motifs décoratifs¹¹. Même si Keita me décrit son intérêt particulier pour la poésie du président Senghor durant cette phase de sa carrière, au cours de notre entretien il paraissait sceptique à propos de l'« École de Dakar », la qualifiant d'« appellation » plutôt que de la considérer comme un groupe ou mouvement cohésif¹². Ironiquement, au début de sa carrière, Keita a fait partie de l'« École de Dakar », tout en étant conscient qu'il ne s'agissait pas d'un mouvement artistique unifié.

Changements, 1974-1985

Vers 1974, Keita commence à s'éloigner de l'« École de Dakar » lors d'un voyage à Bamako. Ce voyage fut une sorte de pèlerinage aux racines Mandé de la célèbre famille Keita. (Son père était originaire de l'est de la Guinée, non loin de la frontière avec le Mali¹³.) Le but du voyage fut en principe de rendre visite à sa famille paternelle, mais le séjour à Bamako a également marqué un tournant, au cours duquel l'artiste commence à rechercher simultanément – et sans paradoxe – une nouvelle méthode à la fois enracinée dans sa culture traditionnelle et avant-gardiste par rapport aux modalités qui dominaient la capitale sénégalaise. À Gorée au cours des années suivantes, une influence importante pour Keita fut le peintre et designer belge Raoul Van Loo qui s'était installé à Gorée après le premier Festival mondial des arts nègres en 1966¹⁴. Pendant cette période, Keita passait aussi beaucoup de temps à étudier des livres d'art de toutes sortes dans les centres culturels français et américains à Dakar.

Tôt dans les années 1970 Keita réalisa ses premières grandes compositions non figuratives, peut-être d'abord sous la forme de fresques et mosaïques murales géométriques exécutées en collaboration avec Van Loo. Peu importe

11 Elizabeth Harney, *In Senghor's Shadow : Art, Politics, and the Avant-Garde in Senegal, 1960-1995*, Durham, Duke University Press, 2004. Joanna Grabski, « Painting Fictions / Painting History : Modernist Pioneers at Senegal's École de Dakar », *African Arts*, 39, n° 1, 2006, p. 38-49, 93-94.

12 Entretien de l'auteur avec Souleymane Keita, Dakar, 19 février 2013.

13 Entretien de l'auteur avec Melvin Edwards, New York, 21 mai 2015.

14 Entretien de l'auteur avec Souleymane Keita, Dakar, 19 février 2013. Entretien de l'auteur avec Raoul Van Loo, Brussels, 20 septembre 2015.

si cette nouvelle orientation a été cumulative ou successive avec le style figuratif précédent de Keita¹⁵ ; l'abstraction totale n'était pas, en fait, son objectif. Selon une conversation avec l'artiste en 1979, la critique d'art américaine Faye Rice rapporte que « les nouvelles peintures ne sont pas, Keita l'affirme catégoriquement, abstraites. Au contraire, elles sont des vues rapprochées de la nature, du feuillage, de particules comme des fleurs, ainsi que de paysages. [Keita dit à Rice], "Avant je peignais beaucoup de femmes, de poissons et d'eau. Maintenant, je peins des jardins, accompagné des sons des animaux et de la musique des oiseaux"¹⁶. » Le jazz fut aussi une grande source d'inspiration pour Keita. On l'observe dans les titres de certaines toiles des années 1970 publiées par Rice, tels que *Composition - jazz*, et *Hommage à Miles Davis*¹⁷. Il se peut que ces tableaux fussent destinés à être compris comme des parallèles visuels au jazz instrumental : exempts de contenu représentatif, mais néanmoins structurés, expressifs et formellement rigoureux.

La connexion de Keita avec les formes d'expression afro-américaines élargit en 1980, l'année où il déménage à New York pour vivre avec sa femme afro-américaine qu'il avait épousée en 1976. À New York, Keita s'impliqua dans une communauté d'artistes afro-américains qui défendaient l'abstraction, dont Bill Hutson, Melvin Edwards et Ed Clark. Hutson (né 1936) est un peintre abstrait qui a beaucoup voyagé à travers le monde entier, tout en gardant New York comme pied-à-terre américain depuis les années 1970¹⁸. Melvin Edwards (né 1937), un sculpteur sur métal, originaire du Texas, a été formé et a débuté sa carrière en Californie avant de déménager à New York en 1967¹⁹. Ed Clark (né 1926), peut être considéré comme l'un des premiers peintres afro-américains à aborder l'abstraction²⁰. Il étudia à l'Académie de la Grande Chaumière à Paris de 1952 à 1956 sous la direction d'Edouard Georg et fut surtout influencé par des tableaux de Nicolas de Staël qu'il avait vu à Paris en 1952²¹. Clark revint

15 Entretien de l'auteur avec Raoul Van Loo, Brussels, 20 septembre 2015. Van Loo se souvient que les toutes premières toiles de Keita étaient déjà de tendance abstraite.

16 Faye Rice, « Souleymane Keita, Senegalese Artist », *Black Art : An International Quarterly*, 3, n° 10, 1979, p. 52.

17 *Ibid.*, p. 51, 55.

18 Kellie Jones, « Recollections/Reconstructions : Bill Hutson, 1978-1987 », dans *Bill Hutson : Paintings, 1978-1987*, New York, The Studio Museum in Harlem, 1987, p. 7-13.

19 Catherine Craft (dir.), *Melvin Edwards : Five Decades*, Dallas, Nasher Sculpture Center, 2015.

20 Ann Gibson, « African American Contributions to Abstract Expressionism », dans Joan Marter (dir.), *Abstract Expressionism : The International Context*, New Brunswick, N.J., London, Rutgers University Press, 2007, p. 215-230, 281-287.

21 April Kingsley, « Something to Look Forward To », dans *Something to Look Forward To : An Exhibition Featuring Abstract Art by 22 Distinguished Americans of African Descent. The Phillips Museum of Art, Franklin & Marshall College, Lancaster, Pennsylvania, March 26-June 27, 2004*,

aux États-Unis et rejoignit la galerie avant-gardiste Brata, à la 10^e rue à New York, en 1957²².

Se rappelant son séjour à New York, Keita nota qu'il était impressionné de rencontrer un monde d'art afro-américain qui lui semblait plus développé et moins contraignant que celui qui existait au Sénégal : « [Les artistes afro-américains] sont allés beaucoup plus loin, ils avaient beaucoup plus de liberté. Et pour moi qui cherchais une liberté, qui [venait] d'un continent où... l'art contemporain n'[avait] pas de place encore dans le grand milieu de l'art, je trouvais que les Américains, les Afro-Américains, avaient beaucoup plus d'avance sur nous. C'est là-bas [à New York] que j'ai pris encore beaucoup plus de responsabilité, pour me [débarrasser] carrément [de] cette vision de travailler, et d'être beaucoup plus *libre* dans ce que j'appelle l'art contemporain²³. »

L'expérience de Keita à New York – et surtout son appréciation du travail d'Ed Clark – furent décisives dans sa carrière. En même temps, sa relation avec ces artistes afro-américains était complexe. D'une part, certains parallèles avec le travail de Clark ne peuvent être ignorés : la nouvelle préférence de Keita pour les œuvres sans titre, en série ; son recours ponctuel à des toiles rondes ; et son adoption progressive de l'abstraction en peinture, surtout par l'emploi de coups de pinceau expressifs et spontanés liés aux techniques rendues célèbre dans l'Abstraction Lyrique européenne et dans l'« Action Painting » des États-Unis. D'autre part, Keita a très consciemment souligné, en parlant de sa relation avec Clark et d'autres artistes noirs américains, qu'il ne s'agissait pas d'une influence directe. Au sujet de sa propre peinture à cette période, Keita a déclaré :

À un moment il s'est métamorphosé. Juste ne pas subir *l'influence* de ces artistes [afro-américains] parce que... d'abord la différence d'âge était trop grande entre moi et eux, et je ne voulais pas faire justement ce que eux [...] ils faisaient : essayer de faire de l'art africain. Parce que [il y avait], parmi les gens que je citais, certains qui [disaient], « Je vais m'approcher plus de l'art africain », ou de la musique africaine ou des trucs comme ça. C'est comme les musiciens : Archie Shepp a voulu faire, à un moment donné, de l'art africain ou de la musique africaine ou des trucs comme ça. *L'influence* de l'Afrique. C'est très curieux, nous, ce que nous avons fait. Parce que d'abord être africain après avoir eu l'influence européenne et quitter ça là-bas, [et puis] rencontrer

.....
Lancaster, Penn., Franklin & Marshall College, 2004, p. 3-4. Kellie Jones, « To The Max : Energy and Experimentation », dans *Energy/Experimentation : Black Artists and Abstraction, 1964-1980*, New York, The Studio Museum in Harlem, 2006, p. 21.

22 Kingsley, *op. cit.*

23 Entretien de l'auteur avec Souleymane Keita, Dakar, 19 février 2013.

d'autres gens [à l'étranger] qui cherchent à faire quelque chose de plus proche de [la culture] africain[e] – parce qu'ils se disent, « Mes ancêtres sont des Africains »²⁴.

La dynamique de triangulation que Keita décrit ici – entre l'Afrique de l'Ouest, la diaspora de New York et l'Europe – est utile afin de contester les idées conventionnelles d'un art moderne africain défini par ses relations culturelles avec les anciens pouvoirs coloniaux. Dans le cas de Keita, l'artiste sénégalais se sentait saturé, voire étouffé par l'influence européenne l'influence européenne dans sa ville natale : une grande majorité de professeurs d'art à Dakar aux années 1960 et 1970 furent employées du ministère de la Coopération de France²⁵. Par conséquent il chercha, d'un côté, à l'intérieur du continent du côté de son patrimoine Mandé, et de l'autre côté, vers les nouvelles frontières explorées par des artistes noirs aux États-Unis. Lorsqu'il rencontre ces artistes à New York, il constate qu'ils évitaient parallèlement, dans leur approche de s'inscrire dans un courant d'art moderne euro-américain. Pour trouver une solution ils s'orientaient vers l'Afrique, à la recherche d'une mise à terre culturelle et visuelle²⁶. Il s'ensuit que Keita, en tant qu'Africain, ne pouvait pas accepter de suivre ces artistes afro-américains qui cherchaient « à faire quelque chose de plus près de [la culture] africain[e] ». En faire autant serait tautologique. Néanmoins, Keita reconnaît ouvertement, dans sa déclaration citée plus haut, qu'il admirait beaucoup la liberté d'expression et le statut professionnel de ses confrères à New York.

Gorée, 1985-années 1990

De retour de New York à l'île de Gorée en 1985, Keita se lance dans une des périodes des plus créatives et prolifiques de sa carrière. Des collectionneurs locaux ont acheté une grande partie des œuvres remarquables de cette période, où le paysage ensoleillé de Gorée au bord de la mer est reflété par les verts, bleus, oranges et rouges dominants, et les stratégies récurrentes

24 Entretien de l'auteur avec Souleymane Keita, Dakar, 19 février 2013.

25 Entretien de l'auteur avec Souleymane Keita, Dakar, 19 février 2013. Sur les personnelles aux institutions d'art au Sénégal : « Dakar (mission de coopération et d'action culturelle), dossiers nominatifs des personnelles, » 186/PO/2/29, 33, 50, 72, 82, 94, 110, 162, 169, 187, 221, 239, 262, 267, Centre d'archives diplomatiques de Nantes (CADN).

26 Clark, Hutson, et Edwards avaient tous voyagé en Afrique. Des résultats de certains de ces voyages se trouvent dans : *Bill Hutson : Assinie Series. Recent Works on Paper, May 11 - June 12, 1981*, New York, National Urban League, 1981 ; Barbara Cavaliere, George R. N'Namdi (dir.), *Edward Clark : For the Sake of the Search*, Belleville Lake, Mich., Belleville Lake Press, 1997 ; Craft, *op. cit.*

de l'artiste s'emparent des tendances internationales de l'expressionnisme abstrait autant que de certaines traditions visuelles de l'Afrique de l'Ouest. Ces œuvres passent souvent sans heurt de la figuration à l'abstraction et des influences internationales à l'iconographie autochtone. Par exemple, dans un dessin de 1990 (**fig. 1**), des formes de poissons sont agencées pour créer une composition abstraite, en regroupant trois poissons ensemble comme s'ils sautaient d'une « mer » de lignes comme des vagues et fioritures mousseuses. Une autre composition essentiellement abstraite (**fig. 2**) adopte la tradition locale musulmane de la peinture sous verre, et montre en outre comment l'utilisation ludique des lignes gestuelles permet à l'artiste d'expérimenter avec la figuration : sur la droite, dans un visage aux yeux fermés avec un long cou ; et sur la gauche, la tête et le corps nu d'une femme, avec les seins en forme de spirales.

Par ailleurs, les variations récurrentes sur les symboles dogons dans les peintures de Keita représentent sa manière de s'approprier de traditions visuelles du monde Mandé pour imprégner ses abstractions d'une signification et d'un poids culturels. Le symbole du célèbre masque dogon « Kanaga » apparaît, par exemple, dans une autre peinture sous verre de la même période (**fig. 3**). Le Kanaga ici se présente encadré sur la gauche ; ensuite il apparaît plus petit au milieu de la composition, en forme allongée et multiplié ; et sur la droite, agrandi, mais légèrement déformé. Le Kanaga a gagné en notoriété au cours des années trente, lorsqu'une troupe de danseurs dogons présenta le masque à l'Exposition coloniale de Paris en 1931 – ce qui aida à inspirer l'ethnologue Marcel Griaule et son équipe à entreprendre des recherches intensives au pays dogon dans les années suivantes²⁷. L'un des premiers produits de la recherche de Griaule fut son livre sur le sujet intitulé *Masques dogons* (1938)²⁸. Cet ouvrage, ainsi que d'autres textes publiés par des ethnologues français, a pu servir de ressource et d'inspiration pour Keita lors de son évocation du symbole Kanaga. Par ailleurs, l'artiste abordait peut-être le Kanaga également comme un symbole de la Fédération du Mali qui unit le Sénégal et le Mali (qui était à l'époque connu comme le Soudan français) brièvement en 1959-1960 – en une sorte de parallèle à son propre héritage familial. Ou peut-être qu'il s'appropriait le Kanaga en tant que représentatif du logo utilisé par

27 Anne Doquet, *Les masques dogon : ethnologie savante et ethnologie autochtone*, Paris, Karthala, 1999. James Clifford, « Power and Dialogue in Ethnography: Marcel Griaule's Initiation », dans *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1988, p. 55-91. Tamara Levitz, « The Aestheticization of Ethnicity: Imagining the Dogon at the Musée du Quai Branly », *The Musical Quarterly*, 89, n° 4, hiver 2008, p. 600-642.

28 Marcel Griaule, *Masques dogons*, Paris, Institut d'Ethnologie, 1938.

la célèbre maison d'édition *Présence africaine*. Quoi qu'il en soit, les symboles Kanaga sont fréquents dans les compositions de Keita dans divers médias au cours de cette époque de travail à Gorée dans les années 1980 et au début des années 1990. Que le Kanaga représente un oiseau, ou un crocodile, ou le dieu-créateur dogon « Amma », sa forme est devenue tout de suite identifiable comme symbole international de la civilisation ouest-africaine²⁹. Ainsi, l'utilisation du Kanaga fut stratégique pour Keita, car le Kanaga servait de support pour construire des liens entre la tradition et la modernité, entre son Sénégal natal et son Mali « ancestral » ; et entre une signification personnelle et une visibilité internationale.

De plus, les signes Kanaga dans l'art de Souleymane Keita ont servi à réconcilier la figuration et l'abstraction, ainsi qu'à vénérer et ressusciter la « tradition » artistique africaine tout en même temps. Dans une peinture majoritairement réalisée à la bombe en 1990 (**fig. 4**), plusieurs symboles Kanaga sont allongés, pliés et peints de différentes couleurs et tailles. De manière similaire, trois symboles Kanaga dans une des peintures sous verre que nous avons déjà évoquée (**fig. 3**) sont étirés pour faire écho aux tiges végétales qui les longent des deux côtés, tandis qu'un autre symbole Kanaga, tout à droite, paraît plus humanisé : sa partie supérieure est pliée en forme de tête ; ses traverses sont transformés en bras et jambes. Cette transformation continue dans une série de dessins (par exemple, **fig. 5**) où les Kanagas deviennent de plus en plus expressifs et – avec les ajouts de courbes, seins, jupes et accoutrements – de plus en plus voluptueux et féminins.

Dakar, années 1990-2000

Peu de temps avant son déménagement à Dakar au milieu des années 1990, Keita s'engage dans une nouvelle direction impliquant des couleurs sombres et des techniques de couture et de collage des matériaux sur toile (**fig. 6**). Encore une fois, son approche est inspirée par la culture du monde Mandé, et plus particulièrement par les vêtements portés par les chasseurs mandingues pour les protéger des esprits néfastes. Néanmoins, l'intérêt que l'artiste porte à ces vêtements semble surtout être fondé sur une esthétique formelle plutôt que par l'imaginaire culturel et mythique. Comme explique l'artiste : « [J]e trouve que, quand on regarde [le vêtement mandingue] accrochée au mur comme ça, je dis « Mais, c'est une œuvre d'art ! C'est une œuvre d'art. » L'idée

²⁹ Ousmane Sow Huchard (Soleya Mama), *La culture, ses objets-témoins et l'action muséologique (Sémiotique et témoignage d'un objet-témoin : le masque Kanaga des Dogons de Sanga)*, Dakar, Le Nègre International, 2010, p. 141-97.

de rajouter des choses pour faire de l'art, de [partir au-delà de] la peinture [traditionnelle] avec les tableaux comme ça, il faut avoir une grande liberté d'esprit, pour [... s'emparer d'] autres [objets et techniques]³⁰. » Et pourtant, alors que la tradition de base ici fut incontestablement Mandée, Keita n'a pas hésité à attribuer les débuts de cette impulsion innovante au contact qu'il eut avec ses confrères à New York. En effet, depuis au moins les années 1980, la pratique de Keita a profité de la traversée de l'Atlantique comme moyen de mieux traduire, à travers une expression contemporaine, ce qui se situait dans les profondeurs de sa propre imagination et de sa culture.

30 Entretien de l'auteur avec Souleymane Keita, Dakar, 19 février 2013.



Fig. 1. Souleymane Keita, sans titre, 1990. Crayon noir sur papier, 63 × 48 cm. Collection privée.
Photographie : Guillaume Bassinet.



Fig. 2. Souleymane Keita, sans titre, fin années 1980 ou tôt années 1990. Peinture acrylique sous verre, 33 × 23 cm. Collection privée. Photographie : Guillaume Bassinet.



Fig. 3. Souleymane Keita, sans titre, fin années 1980 ou tôt années 1990. Peinture acrylique sous verre, 33 × 23 cm. Collection privée. Photographie : Guillaume Bassinet.

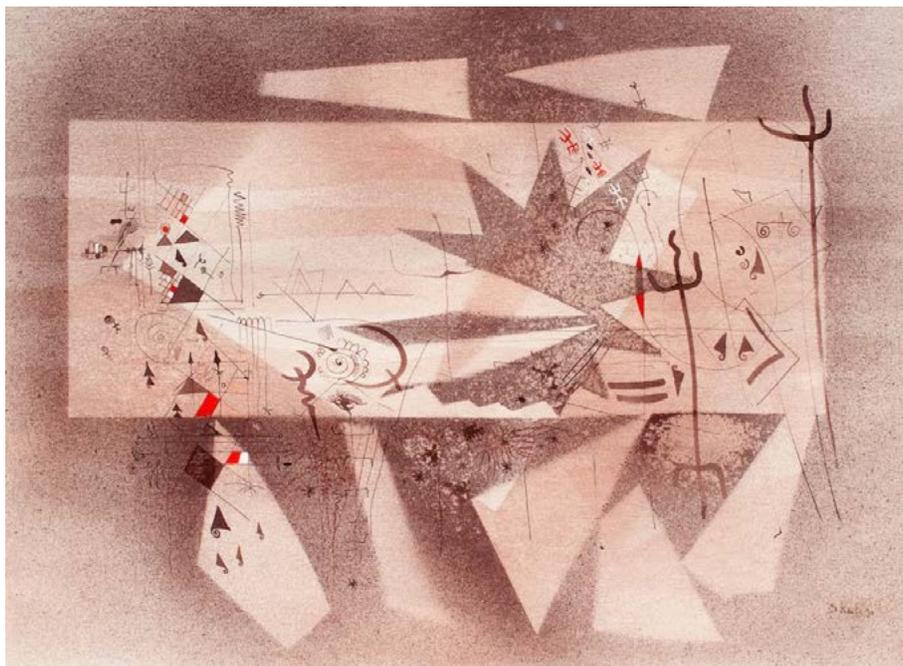


Fig. 4. Souleymane Keita, sans titre, 1990. Encre noir, peinture rouge, et peinture en aérosol sur papier, 72 × 53 cm. Collection privée. Photographie : Guillaume Bassinet.



Fig. 5. Souleymane Keita, sans titre, 1990. Crayon de couleur sur papier d'emballage, 63,5 × 52 cm. Collection privée. Photographie : Guillaume Bassinet.



Fig. 6. Souleymane Keita, sans titre, 1997. Peinture à l'huile, étoffe, goujons en bois, et fil sur toile, 88 cm × 88 cm. Collection privée, Dakar. Photographie : Guillaume Bassinet.

MODERNITÉS ARTISTIQUES AU CONGO-BRAZZAVILLE DURANT LE MONOPARTISME : ENTRE SOCIALISME ET ETHNICITÉ

NORA GREANI

En 2009, alors que je me présentais pour la première fois devant le professeur Jean-Loup Amselle dans son bureau de l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS) à Paris pour entamer une thèse de doctorat que je souhaitais consacrer aux liens entre art visuel et politique en Afrique centrale, celui-ci me délivra le conseil suivant : « Allez donc à Brazzaville, rien n'a encore réellement été fait sur l'art dans ce pays et il semble qu'il s'y passe des choses importantes autour d'un artiste, Gotène. » Deux mois plus tard, je posais mes valises dans la capitale. Sur place, comme pour tordre le cou à un cliché persistant associé à l'Anthropologie – une ethnographie de terrain à la rencontre d'autochtones installés en pleine jungle – mon investigation débuta lors d'un cocktail mondain, organisé sur la terrasse d'un immeuble cossu du centre-ville. Ministres, conseillers du chef d'État, universitaires et artistes plasticiens étaient réunis sous l'œil des caméras des chaînes de télévision nationales, pour porter un toast au peintre Marcel Gotène en l'honneur de ses cinquante ans de carrière¹. L'unanimité affichée, parfois feinte, des invités autour de cet artiste et le soutien ostensible du plus puissant groupe de presse co-organisateur de la soirée (*Les Dépêches de Brazzaville*), laissaient présager de la complexité de l'organisation de la scène artistique locale et de son intrication avec la classe dirigeante.

Cette confusion entre les champs de l'art et du politique s'est rapidement révélée constituer un véritable fil d'Ariane dans le labyrinthe de l'imagerie congolaise. En effet, dans cette ancienne colonie française, artificiellement clivée entre deux ethnies dites du « Nord » et du « Sud² », les crises politiques³,

- 1 Colloque scientifique international « Gotène et son œuvre », du 18 au 21 novembre 2009, à Brazzaville.
- 2 À ce propos, voir notamment Dominique Ngoie Ngalla, *Congo-Brazzaville. Le retour des ethnies. La violence identitaire*. Abidjan, Imprimerie Multiprint, 1999.
- 3 À propos de la succession de guerres civiles au Congo-Brazzaville dans les années 1990, voir l'ouvrage synthétique de Patrice Yengo, *La guerre civile au Congo-Brazzaville 1993-2002 « Chacun aura sa part »*, Paris, Éditions Karthala, 2006.

positionnements diplomatiques et changements de régimes successifs ont profondément imprégné la créativité locale. Si à l'heure actuelle, les rapports entre sphère artistique contemporaine et sphère du pouvoir sont le plus souvent inavoués, ils étaient au contraire fièrement assumés par le gouvernement quelques décennies plus tôt, du temps du monopartisme et de l'art moderne.

Au Congo-Brazzaville, la notion de « modernité artistique » désigne selon nous l'emploi de techniques d'inspiration occidentale (principalement la peinture de chevalet) et l'avènement d'une nouvelle organisation sociale autour de l'art (fondation de centres et d'écoles d'art, d'ateliers indépendants, mise en place d'un nouveau marché de l'art, etc.) à partir du début des années 1940⁴. L'accession à la souveraineté nationale en 1960 et la mise en place d'un parti unique quatre ans plus tard, inaugurent une nouvelle étape artistique majeure. En effet, la politique culturelle se réinvente sans la supervision coloniale. L'intérêt de son financement devient secondaire par rapport à celui de multiples secteurs comme la santé et l'éducation, sauf dans les deux cas où l'art répond aux grands desseins politiques postcoloniaux : la propagande socialiste d'une part, et la valorisation de l'ethnicité bantoue d'autre part. Cet article brosse tout d'abord un portrait succinct des deux tendances artistiques qui en découlent – l'art socialiste et l'art bantou – puis interroge leurs points de recoupement. Enfin, il décrit la trajectoire d'un peintre moderne en particulier, celle de Marcel Gotène.

Modernité socialiste

Trois ans après l'indépendance, en 1963, un soulèvement populaire aboutit au renversement du père de l'indépendance, l'abbé Fulbert Youlou. Son successeur Alphonse Massamba-Débat proclame le socialisme doctrine officielle de l'État et instaure un régime de parti unique. Particulièrement répandus à la même époque sur le continent africain, les régimes monopartites consacrent une forte articulation entre le politique et les arts (pièces de théâtre, ballet, orchestre, etc.). Au Congo-Brazzaville, la visée propagandiste de l'art visuel est particulièrement prégnante sous l'ère du Parti congolais du travail (PCT : 1969-1991), mais existe déjà sous l'ère du Mouvement national révolutionnaire

4 Au moment d'entamer nos recherches doctorales, la simple distinction entre un art moderne et contemporain n'avait pas été clairement établie, ce qui ne manque pas d'interpeller sur le déséquilibre persistant des connaissances sur les arts à l'échelle mondiale. Cette définition de l'art moderne du Congo-Brazzaville s'inscrit dans une première tentative de catégorisation de l'histoire de l'art de ce pays. Voir Nora Greani, *Art sous influences, une approche anthropologique de la créativité contemporaine au Congo-Brazzaville*, thèse de doctorat, EHESS, Paris, 2013.

(MNR : 1964-1969). Durant cette période, les artistes élaborent des premières images (telles que des affiches du parti) et œuvres d'art (telles que des peintures sur toile) que le renversement de Massamba-Débat et la création d'un nouveau parti unique dans les années 1968-1969 rendent caduques et induisent une quasi-absence de conservation⁵. Précisons que l'engagement des peintres en faveur du MNR à un moment donné de leur carrière, n'empêche pas qu'ils jouent ensuite un rôle actif au sein du PCT⁶.

Au fil des ans, l'État mobilise un ensemble de « matériaux idéologiques⁷ », c'est-à-dire des moyens susceptibles de diffuser l'idéologie socialiste : émissions de radio, articles de presse, stages de formation dans les pays « frères » du bloc soviétique⁸, mais aussi œuvres d'art et imagerie socialiste. La propagande du parti se manifeste dans tous les formats, du gigantesque au minuscule, au travers de la création de fresques, statues, peintures sur toile, tracts, affiches, illustration de billets de banque ou encore de timbres-poste. La production artistique concerne à la fois des œuvres éphémères – comme des peintures sur drap réalisées à l'occasion des défilés du parti – et des œuvres conçues pour être « immortelles » – comme la statuaire urbaine ou de nouveaux édifices (à l'instar du Palais des Congrès à Brazzaville inauguré en 1984), qui nécessitent d'être décorés. L'État élargit progressivement ses prérogatives jusque-là limitées à la commande, en prenant en charge la formation de certains artistes (notamment au travers de bourses de voyage⁹). En outre, des concours publics de maquettes visant la réalisation de symboles aussi importants que le nouveau drapeau national ou des timbres officiels sont régulièrement organisés par l'État.

En règle générale, l'art socialiste est produit par des artistes congolais, et son usage est largement destiné au peuple congolais. Toutefois, l'exemple des timbres d'art prouve que la propagande était également destinée à un public international, et pouvait servir à la propagation des idéaux du communisme international à travers le monde. La présence d'affiches représentant le

5 Parmi les très rares vestiges de l'art de propagande du MNR, citons une imposante peinture sur toile réalisée par Michel Hengo, commande étatique datant de 1968, dénichée dans les réserves du musée national de Brazzaville (fermé depuis de nombreuses années).

6 Certains, comme le peintre Michel Hengo, seront d'ailleurs de nouveau sollicités par l'État à la fin du monopartisme, à partir de 1991.

7 Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, vol. 1, Rome, Giulio Einaudi Editore, 1975.

8 Pierre Bonnafé, « Une classe d'âge politique : la JMNR de la République du Congo-Brazzaville », *Cahiers d'études africaines*, vol. 8, n° 31, 1968, p. 359.

9 Par exemple, le peintre Jacques Iloki obtient une bourse pour se rendre en 1966 à l'Académie des beaux-arts et à l'École supérieure des arts appliqués de Moscou où il reste six ans.

président Nguoubi accompagné de Marx ou de Lénine par exemple, au sein de l'aéroport de Brazzaville, renforce cette inclination¹⁰.

Les œuvres socialistes du Congo-Brazzaville relèvent d'une esthétique originale, inspirée par le contexte national et par des références aussi variées que la circulation mondiale de l'imagerie de propagande soviétique, l'apparat des leaders cubains¹¹ ou encore des œuvres telle que *La Liberté guidant le peuple* d'Eugène Delacroix. Parmi les nombreuses références iconographiques sollicitées à l'époque, on retrouve une figure récurrente, celle d'hommes et de femmes noirs, en lutte, représentés le poing levé, brisant leurs chaînes et portant souvent encore leurs bracelets d'acier aux poignets, que nous désignons comme des « hommes nouveaux » et des « femmes nouvelles ».

Il importe de souligner que cette esthétique socialiste originale apparaît dans le pays une trentaine d'années après le début de l'emploi de la peinture de chevalet par des artistes africains. C'est donc dans un dynamisme et une rapidité remarquable que l'iconographie socialiste congolaise est élaborée et se diffuse à l'échelle nationale.



Fig. 1. Émile Mokoko, Dessin préparatoire au timbre national du 6^e anniversaire du PCT, 1975, collection famille Mokoko © Greani.

10 Ces panneaux ont aujourd'hui disparu mais ont été photographiés à l'époque, notamment par le photographe français Guy Le Querrec pour l'agence Magnum en 1985.

11 Ernesto Che Guevara est officiellement reçu à Brazzaville par Alphonse Massamba-Débat et Pascal Lissouba en janvier 1965.

Modernité et ethnicité

Au Congo-Brazzaville, le pionnier en matière d'art moderne est le portraitiste et paysagiste camerounais Gaspard de Mouko, qui s'installe dans la capitale au début des années 1940 au sein d'un atelier indépendant¹². Il est rapidement suivi par une première génération de peintres congolais indépendants (Guy-Léon Fylla, Eugène Malonga, Jean Balou ou Faustin Kitsiba). Dès 1951, le Français Pierre Lods fonde un centre d'art dans un quartier « boueux » de Brazzaville, qui deviendra la fameuse École de peinture de Poto-Poto (« poto-poto » signifiant boue en lingala)¹³. Cette structure est fréquentée par plusieurs grands noms de la peinture moderne congolaise comme Marcel Gotène, François Iloki, Ossiete, Nicolas Ondongo, Philippe Ouassa, François Thango ou Jacques Zigoma (dont certains ont récemment intégré les cimaises du Centre Pompidou dans le cadre de l'exposition temporaire *Modernités plurielles* en 2013¹⁴). Sur les conseils de Lods, ces derniers développent une créativité considérée comme « authentique », c'est-à-dire représentant un univers chatoyant « typiquement » africain (animaux sauvages, danseurs, musiciens, femmes au champ, guerriers, etc.) excluant tout indice de modernité. Il ne s'agit non plus d'un art au service « des masses » (comme dans le cas de l'art socialiste) mais d'un art s'adressant prioritairement à une clientèle aisée, principalement expatriée.

Durant la décennie quatre-vingt, l'art de Poto-Poto va progressivement se muer en un art « bantou ». Ce courant artistique repose sur un postulat controversé selon lequel il existerait un socle culturel commun à près de 150 millions de personnes originaires du groupe ethnique des Bantous, répartis à travers

12 Voir Jean-Baptiste Tati Louatrd, *Libres mélanges : littérature et destins littéraires*, Paris, Présence africaine, 2003, p. 193-194 ; Jean-Luc Aka-Evy, « Les arts au creuset de la pensée congolaise contemporaine », *Cahiers d'études africaines*, n° 198-199-200, 2010, p. 1232.

13 À propos de l'École de peinture de Poto-Poto, Voir : Pierre Lods, « Les peintres de Poto-Poto », *Présence africaine*, n° 24-25, 1997, p. 326-330 ; Rolf Itaaliander, « Les graveurs de Poto-Poto », *Journal de la Société des Africanistes*, vol. 30, n° 30-2, 1960, p. 229-231 ; Jean-Paul Lebeuf, « L'École des peintres de Poto-Poto », *Africa. Journal of the International African Institute*, vol. 26, 1956, n° 3, p. 277-280 ; *Catalogue de la cinquième édition de la biennale du CICIBA*. Libreville, CICIBA, 1994 ; Jean-Luc Aka-Evy, « Les arts au creuset de la pensée congolaise contemporaine », *Cahiers d'études africaines*, n° 198-199-200, 2010 ; Nora Greani, « Soixante ans de création à l'École de peinture de Poto-Poto », *Cahiers d'études africaines*, n° 205, 2012.

14 La salle « Afrique » de cette exposition présentait deux huiles sur toile datant de 1958, *Marché en AEF* de Nicolas Ondongo et *Retour au marché* de Jacques Zigoma, ainsi qu'une gouache sur toile, non intitulée et non datée, de Marcel Gotène (auparavant conservée dans les réserves du Musée du Quai Branly), reproduite dans le catalogue de l'exposition. Voir *Modernités plurielles 1905-1970*, Grenier (dir.), Éditions du Centre Pompidou, 2013.

l'Afrique subsaharienne¹⁵. Il est surtout lié à un ambitieux projet politique de coopération interétatique, le Centre international des civilisations bantu (CICIBA).

Le CICIBA, dont la genèse remonte à l'été 1982, doit être envisagé comme résultant, d'une part, de l'ambition gabonaise de faire rayonner son image hors de ses frontières et, d'autre part, d'une volonté de coopération économique, scientifique et culturelle entre les dix États réunis¹⁶. Près de vingt ans après les indépendances, cette institution se fixe pour objectif de « diminuer les barrières linguistiques héritées du découpage colonial » et « surmonter les obstacles surgissant de la diversité des régimes politiques¹⁷ ». Sur le modèle du Festival mondial d'art nègre de 1966 en particulier, et du courant de la négritude en général¹⁸, la culture doit permettre de rassembler l'ensemble des Bantous et préserver les « valeurs authentiques de l'Afrique Bantu¹⁹ ». Une biennale itinérante, la Biennale d'art bantu contemporain, est même fondée en 1985 afin de révéler et de primer les œuvres d'art bantu. Cette biennale, dont sept éditions se succèdent en l'espace de dix-sept ans, doit être envisagée comme un épisode majeur de l'histoire de l'art africain en ce qu'elle devance la célèbre Biennale de Dakar en 1992 ou encore la retentissante exposition *Les Magiciens de la terre* en 1989²⁰.

15 Voir Jean-Pierre Chrétien, « Les Bantous, de la philologie allemande à l'authenticité africaine », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 8, n° 8, 1985.

16 Ces pays sont l'Angola, les Comores, le Gabon, la Guinée équatoriale, la République centrafricaine, la République populaire du Congo, le Rwanda, São Tomé et Príncipe, le Zaïre et la Zambie. S'ajoutera ensuite à cette liste le Cameroun en 1995.

17 Henry Tourneau, « Le Centre international de civilisation bantu (CICIBA) », *Politique africaine*, n° 9, 1983, p. 95.

18 Ces modèles sont stipulés au sein de la charte de création du CICIBA. Voir CICIBA, 1983, « Convention portant création du CICIBA », 28 articles, [En ligne], <<http://www.leganet.cd/Legislation/Droit%20administratif/Culture/Conv.08.01.1983.htm>>. À propos de la négritude, voir également Maureen Murphy, *De l'imaginaire au musée – Les arts d'Afrique à Paris et à New York (1931-2006)*, Paris, Les Presses du réel, 2009.

19 Théophile Obenga et Simão Souindoula (dir.), *Racines bantu. Bantu roots*, Libreville, CICIBA, 1991, p. 11.

20 Pour une étude détaillée de cette biennale, voir Nora Greani, « Biennale d'Art Bantu Contemporain : passeport ethnique et circulations artistiques en Afrique subsaharienne », *Art@as Bulletin*, Volume 5, Issue 2, 2016 [En ligne] <<http://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1089&context=artlas>>.

Catalogues de la biennale : Deuxième Biennale du CICIBA (Kinshasa, juillet 1987), Libreville, CICIBA; Troisième Biennale du CICIBA (Libreville, juillet 1989), Libreville, CICIBA; Quatrième Biennale du CICIBA, (Libreville, juillet-août 1991) Libreville, CICIBA; Cinquième Biennale du CICIBA (Brazzaville, juillet-août 1994) Libreville, CICIBA.

À l'instar de l'art développé à Poto-Poto avant l'indépendance, l'art bantou prône la représentation d'une Afrique enchantée, colorée et plongée dans un passé immémorial. Préservé de la mondialisation, le continent tel qu'il est dépeint semble par exemple n'avoir jamais connu l'urbanisation accélérée. Contrairement à l'art socialiste, nul objet de consommation moderne, accessoire ou vêtement à la dernière mode (alors même que nous sommes sur le territoire de la sape²¹!) ne trouve sa place dans ce type d'œuvres.

La biennale bantoue (1985), avant que la « magie » n'opère ?

L'actuelle République du Congo est encore une République populaire socialiste lorsqu'elle s'engage dans le projet d'une biennale bantoue au début des années 1980. Si bien que les deux grandes tendances artistiques décrites plus haut, « socialiste » d'une part et « bantoue » d'autre part, sont simultanément représentées dans le pays (jusqu'à ce que la Conférence nationale, en 1991, vienne signer la fin du courant artistique socialiste).

Bien que moins ouvertement politisée que l'art socialiste, l'art bantou est également sous-tendu par l'idéologie politique des animateurs du CICIBA qui tentent de réhabiliter la culture et la primordialité des Bantous dans une perspective afrocentriste²². Chaque édition de la biennale était d'ailleurs placée sous l'égide du président du pays organisateur et le « Grand Prix » (correspondant au prix le plus prestigieux) était assorti du nom du président du pays d'accueil (« Grand Prix Mobutu » en 1987 par exemple).

Certains artistes officiels du socialisme, comme le céramiste Albert Masmamba ou le peintre Michel Hengo, ont grandement pris part à la Biennale d'art bantou contemporain ou au courant artistique bantou en général, en proposant des œuvres répondant à une vision « traditionnelle » de l'Afrique. Les passerelles étaient donc possibles pour les artistes entre ces courants au sein desquels de profondes différences se font néanmoins sentir.

Le mode de représentation de la femme dans l'art socialiste constitue peut-être le contrepoint le plus frappant vis-à-vis de la production bantoue. Alors qu'elle est cantonnée dans la grande majorité des productions bantoue

21 Voir notamment Ayimpam Sylvie et Tsambu Léon, « De la fripe à la Sape. Migrations congolaises et modes vestimentaires », *Hommes & Migrations*, n° 1310, 2015; Justin-Daniel Gandoulou, *Au cœur de la Sape. Mœurs et aventures des Congolais à Paris*, (préfacé par Jean Rouch), Paris, L'Harmattan, 1989.

22 Voir Jean Copans (dir.), *Afrocentrismes, l'histoire des Africains entre Égypte et Amérique*, Paris, Khartala, 2010; François-Xavier Fauvelle-Aymar, Jean-Pierre Chrétien, Claude-Hélène Perrot (dir.), *Afrocentrismes : l'histoire des Africains entre Égypte et Amérique*, Paris, Karthala, 2000.

dans les seuls rôles de mère et de femme au foyer, elle est considérée à l'époque – ou du moins « représentée » – comme l'égal des hommes. Par exemple, le timbre d'art réalisé par Émile Mokoko en 1975 à l'occasion de l'année internationale de la femme, représente un homme et une femme debout sur les plateaux d'une balance à poids égal. Chacun est élégamment vêtu de blanc et tient un livre, synonyme d'accès à l'instruction. Mais en 1991, le même peintre réalise à l'occasion de la quatrième édition de la Biennale bantoue, une œuvre intitulée *Testament Muntu* représentant (entre autres) une grande femme noire dansante, aux seins lourds, uniquement vêtue d'un court pagne de raphia orné de cauris. Ce type de représentation de la femme africaine sensuelle, typique de l'art bantou, n'a rien à voir avec la « femme nouvelle » instruite et émancipée de l'art socialiste.

Les principaux artistes représentant le Congo-Brazzaville lors de la Biennale bantoue sont les membres de l'École de peinture de Poto-Poto. Chacune des deux éditions organisées à Brazzaville (en 1994 et 2002) est l'occasion de célébrer officiellement cette structure fondée avant l'indépendance. En 1994, la biennale s'intitule même « En hommage à l'École de peinture de Poto-Poto ». L'un de ses membres les plus réputés, Marcel Gotène, est immédiatement érigé en symbole fort de cet événement culturel.

La modernité de Marcel Gotène

Né à Yaba au Congo-Brazzaville vers 1939 et décédé à Rabat au Maroc en 2013, Marcel Gotène est le peintre congolais le plus célèbre à l'échelle nationale (contrairement à la plasticienne Bill Kouélany, la plus célèbre à l'échelle internationale²³). À partir de 1951, il passe deux ans au sein du Centre d'art de Poto-Poto, alors qu'il n'est encore qu'un jeune homme, et suit directement les conseils devenus mythiques de Lods, en « imaginant ce qui lui venait à la tête et en peignant, comme ça, sans modèle²⁴ ». Dès 1952, il expose ses premières toiles à l'ambassade de France à Brazzaville. Jamais Gotène ne participa au courant artistique socialiste. En effet, il quitte le pays en 1963 à l'invitation de l'artiste français Jean Lurçat, pour rejoindre la Manufacture de tapisserie et sérigraphie d'Aubusson. En proie au « mal du pays », il rentre en 1965, mais, comme il l'explique lui-même : « Hélas, le pays venait d'entrer dans une phase de turbulence "révolutionnaire" [...]. Je suis reparti en France et me suis

²³ Cette artiste a notamment participé à la Documenta 12 de Cassel en 2007. Voir Nicolas Martin-Granel, *Bill Kouélany, plasticienne*, Montreuil, Éditions de l'Œil, 2011.

²⁴ Marcel Gotène, *Gotène, artiste peintre*, Brazzaville, collection « Mémoires », 2003, p. 4

remis à la tapisserie à Aubusson²⁵. » En 1983, à son retour de la Creuse où il mène une existence relativement précaire, loin d'être considéré comme un artiste de la diaspora, Gotène est rapidement promu en tant qu'artiste *bantou* emblématique et sa participation active à la Biennale bantou y est sans doute pour beaucoup.



Fig. 2. Marcel Gotène, *Symbole de traditions*, 1987 © CICIBA.

Dès 1987, lors de la seconde édition, l'une de ses toiles, *Symbole des traditions* (1987), est choisie pour illustrer la couverture du premier catalogue édité pour l'occasion. Elle devient également l'affiche officielle de la troisième édition. Tirée à dix mille exemplaires, cette affiche a une forte répercussion sur les artistes amateurs et les artisans de Libreville (où a lieu la Biennale), qui s'ingénient à la reproduire sous forme de tissages ou de broderies, ou s'en inspirent dans leurs propres productions. *Symbole des traditions* tient également lieu de décor durant plusieurs semaines à la télévision gabonaise, ce qui fait bénéficier son auteur d'une large promotion²⁶. D'une manière générale, les œuvres de Gotène sont régulièrement intégrées dans les divers supports produits par le CICIBA (articles, reportages, documentaires, etc.). De plus, le

²⁵ *Ibid.* p. 12-14.

²⁶ Simão Souindoula « Gotène, une icône de la peinture bantou contemporaine », *Sénémag*, 2009 [En ligne], <<http://senemag.free.fr/spip.php?article659>>

CICIBA acquiert plusieurs de ses œuvres (dont la toile *Symbole des traditions*) contribuant de la sorte à associer le corpus de ce peintre à de l'art bantou.

Le style du « maître des maîtres » comme il se présentait sur sa carte de visite, se caractérise par un fond uni, des aplats de couleurs vives aux contours marqués, représentant un univers onirique. Il ne changea quasiment jamais de technique, et sa production eut quelque peu tendance à s'uniformiser vers la fin de sa carrière²⁷.

En 2009, le colloque international organisé à Brazzaville en son honneur le gratifia du titre d'« icône de la peinture bantoue contemporaine ». Les participants au colloque insistèrent sur le fait qu'il était né, et avait vécu et travaillé au Congo-Brazzaville, sans mentionner son départ pour la France afin de se former à la Manufacture d'Aubusson et fuir les turpitudes révolutionnaires. Un « Grand Prix » lui fut remis par le CICIBA (correspondant du temps de la biennale au prix le plus prestigieux) qui, bien que décerné en dehors de tout cadre compétitif, réactiva son statut d'artiste bantou moderne.

Conclusion

Cet article proposait de porter l'attention sur deux courants artistiques modernes qui se diffusent au Congo-Brazzaville durant la période monopartite, du début des années 1960 au début des années 1990. Si le courant socialiste se caractérise par des œuvres clairement orientées politiquement, nous avons souligné que le courant bantou n'est pas en reste, puisqu'il s'intègre pleinement dans le cadre du regroupement politique du CICIBA. Malgré leurs différences les artistes pouvaient librement naviguer entre ces deux courants au grès des circonstances, des commandes ou encore de leurs convictions personnelles.

De nos jours, les éléments constituant l'iconographie socialiste (codes vestimentaires, symboles, postures, etc.) sont considérés comme appartenant à une époque révolue, que personne ne s'attend à voir réactivée. À l'inverse, l'impact de l'art bantou reste déterminant, comme l'atteste notamment la réputation actuelle de l'École de peinture de Poto-Poto à Brazzaville. Pour autant, le Congo-Brazzaville figure toujours parmi les grands absents de la scène artistique et du marché de l'art international. Plusieurs hypothèses peuvent être avancées pour expliquer cette situation : l'impact des guerres civiles dans la capitale dans les années 1990, l'incidence du socialisme aboutissant à une esthétique singulière s'accordant difficilement à une exposition

²⁷ Pour un aperçu de ses toiles dans sa période tardive, voir Galerie Congo, *Vers le monde merveilleux de Gotène*, Brazzaville, Éditions Les Manguiers, 2009.

telle que *Les Magiciens de la terre* en 1989, mais aussi, d'une manière générale, l'absence de « parrains inspirés²⁸ » – présents par exemple dans le Congo voisin²⁹ – qui facilitent grandement la reconnaissance des artistes africains sur la scène internationale.

28 Jean-Loup Amselle, *L'art de la friche. Essai sur l'art africain contemporain*, Paris, Flammarion, 2005, p. 9.

29 Citons le commissaire André Magnin, l'anthropologue Johannes Fabian ou encore l'historien Bogumil Jewsiewicki.

ÉCRIRE UNE HISTOIRE DE L'ART « MODERNE » EN ALGÉRIE : MOHAMED KHADDA, PENSÉES POUR *UN ART NOUVEAU*

ÉMILIE GOUDAL

Docteure en histoire de l'art – Centre allemand d'histoire de l'art

En 2015, dans le sillage des manifestations officielles célébrant Constantine comme « capitale de la culture arabe », les éditions Barzakh, à Alger, éditait une anthologie des essais et articles rédigés par le peintre algérien Mohamed Khadda (1930-1991)¹. Ce recueil de textes reste à ce jour un témoignage précieux sur les débats théoriques qui ont animé la sphère artistique nord-africaine au lendemain des Indépendances. Ils posent aussi et surtout les jalons d'une écriture de l'histoire de l'art « moderne » en Algérie. La notion même de modernité, calquée sur une perception eurocentrée de l'histoire de l'art, trouve un éclairage renouvelé dans l'écriture d'un artiste critique qui préfère en appeler à l'émergence d'un *art nouveau* en Algérie, c'est-à-dire émancipé de la perception coloniale des arts au Maghreb, sans pour autant essentialiser la pratique artistique nord-africaine².

Cet ouvrage, malheureusement seulement édité en Algérie, réunit deux essais majeurs du peintre, à savoir *Éléments pour un art nouveau*, publié dans une première version en 1967 (presse), puis édité en 1972 (aux éditions de l'UNAP), et *Feuillets épars liés* paru en 1983. À ces livrets ont été ajoutés des articles, conférences et textes sur l'art qui ici assemblés nous permettent de mieux appréhender la pensée d'un artiste témoin de l'histoire en cours et soucieux de sortir d'une certaine marginalisation la production artistique algérienne au travers notamment de son historisation. Les textes du peintre témoignent également de cette volonté d'inscrire réellement la création artistique algérienne dans les débats artistiques contemporains et d'obtenir

- 1 Mohamed Khadda, *Éléments pour un art nouveau, suivie de Feuillets épars liés et inédits*, Alger, Barzakh, 2015.
- 2 Il est par ailleurs notable que l'emploi du terme « modernité » dans les textes de Khadda soit principalement associé à la référence européenne.

enfin le droit de cité au sein d'une généalogie de l'« art universel », qu'il reste à renouveler, entremêler, décoloniser.

L'entreprise de définition de la production artistique algérienne est alors le lieu où se met en œuvre une « décolonisation de la peinture », pour reprendre ici une formulation de la philosophe Seloua Luste-Boulbina³. Aussi, cette heureuse initiative de réédition, dans la mesure où nombre des publications du peintre sont à ce jour épuisées ou difficilement accessibles⁴, nous permet aujourd'hui de prendre le temps de mesurer la justesse du témoignage d'un artiste dont les écrits formulent ce qui est déjà une perception post/décoloniale⁵ d'une « modernité » artistique nord africaine, orientée vers une hybridation des identités et des cultures.

Artiste, essayiste et militant communiste, Khadda affirme déjà dans le prologue de ses *Éléments pour un art nouveau* un double engagement social et culturel :

« Et l'artiste est homme. [...] »

Nous avons choisi, quant à nous, de faire œuvre utile en quête pour l'art une audience (la plupart des réflexions que nous présentons ici ont déjà été émises

- 3 Seloua Luste-Boulbina, « Khadda, Nadha, Renaissance. Pour une peinture mineure », cat. ex., *Khadda, les Casbahs ne s'assiègent pas. Hommage au peintre Mohamed Khadda, 1930-1991*, Belfort, Snoeck/Musée Belfort, 2012, p. 35-51, 35.
- 4 « Les deux livrets [...] sont aujourd'hui introuvables en librairie, quoique toujours cités dans la presse. Les autres textes sont disséminés dans des publications diverses et, de ce fait, difficile d'accès », Naget Belkaïd-Khadda, « Préface », dans M. Khadda, *op. cit.*, 2015, p. 7.
- 5 Par-delà les zones géographiques desquelles émergent et s'articulent en études ces deux courants de pensées critiques (États-Unis et plus largement la sphère anglo-saxonne, Amérique latine), il faut entendre ici ces deux termes dans le sens d'une temporalité transcendée qui s'inscrit au-delà du régime colonial, mais qui tente de déconstruire (perspective postcoloniale) et dépasser une domination épistémique de la pensée occidentale en articulant notamment une décolonisation des savoirs autour de cette association modernité/colonialité (perspective décoloniale). En réinvestissant ici pour Khadda une nouvelle généalogie de l'art désaliénée des rapports hiérarchiques induits par la colonisation, il produit, plusieurs années avant la parution des travaux d'Edward Saïd, une lecture critique d'une histoire de l'art désorientée, consécutive d'une séquence coloniale et décoloniale vécues.

Voir notamment sur ces sujets et les débats y afférents : Béatrice Collignon, « Notes sur les fondements des postcolonial studies », *EchoGéo* [en ligne], 1/2007, DOI: 10.4000/echogeo.2089; Capucine Boidin, « Études décoloniales et postcoloniales dans les débats français », *Cahiers des Amériques latines*, 62/2009, p. 129-140; Ramon Grosfoguel, « Vers une décolonisation des « uni-versalismes » occidentaux : le « pluri-versalisme décolonial », d'Aimé Césaire aux zapatistes », dans N. Bancel *et al.*, *Ruptures postcoloniales*, Paris, La Découverte, 2010; Achille Mbembe, *De la Postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris, Karthala, 2009...

dans les colonnes de la presse) tentative isolée certes, de portée restreinte, nous en sommes conscients, mais nécessaire. La peinture algérienne est à ses premiers pas⁶. »

Anamnèse d'une histoire de l'art algérien décolonisée

L'une des premières tâches à laquelle s'attèle Mohamed Khadda est tout d'abord un état des lieux de la production artistique avant l'indépendance, afin de mesurer le poids de l'entreprise de déculturation induite par plus d'un siècle d'occupation coloniale, rétablissant les sources d'un art algérien renouvelé qu'il définit de prime abord comme « authentique », sans dénier toutefois les « enrichissements⁷ » de l'art occidental :

« Mais c'est dans ce bouillonnement et les remous annonciateurs de notre guerre décisive de libération que certains artistes posèrent réellement le problème d'un *art national authentique*⁸. Le nationalisme, avec ses outrances légitimes à l'époque, fut à la fois rempart, refus, révolte contre l'art et les normes esthétiques de l'occupant⁹. »

Cette notion d'« authenticité » est par ailleurs rediscutée par l'artiste dans des écrits postérieurs :

« Avec cette réserve, nous avons tenté, quels que soient les risques d'erreur, d'éclairer un point d'Histoire qui nous met en garde quant à l'utilisation abusive de la notion d'authenticité. Il est vrai que ce volontarisme avait sa justification dans cette quête éperdue d'un passé trop souvent nié par l'ennemi et sur lequel il nous fallait prendre appui¹⁰. »

Khadda rédige dès lors des études thématiques sur l'art en Algérie, consacrant deux chapitres de ses *éléments...* à l'art arabe et berbère. Entremêlant les histoires de l'art, Khadda s'appuie sur les grandes figures artistiques d'autorité issues de l'histoire de l'art occidental pour introduire la création algérienne dans une histoire de l'art renouvelée. Ainsi dans ce chapitre sur l'art arabe, il convoque conjointement Piet Mondrian et l'esthétique arabe dans son analyse de l'abstraction :

6 « Prologue », Khadda (1972), *op. cit.*, 2015, p. 17.

7 « L'art occidental [...] a fait son entrée chez nous de façon complexe, mutilante et enrichissante à la fois », Khadda (1972), *op. cit.* (2015), p. 20.

8 C'est nous qui soulignons.

9 Khadda (1972), *Élément pour...*, *op. cit.* (2015), p. 41.

10 Khadda (1983), *Feuillets épars liés I*, *op. cit.* (2015), p. 96.

« Par ailleurs, dans la plupart des compositions du Hollandais Piet Mondrian, nous retrouvons, par-delà les siècles, une démarche comparable. C'est le même équilibre atteint dans le graphisme, le même besoin de dépassement, de recherche rigoureuse de la pureté formelle¹¹. »

Il distingue ainsi deux voies historiques dans la construction de l'abstraction, signe de « modernité ». Khadda réhabilite alors l'héritage de l'art arabe où « de lettres signifiantes qu'elles étaient, l'artiste en fait des signes chargés de magie, équivoques, car il nous propose de lire, à voir et à rêver dans ce piège à la lumière où les noirs et les blancs s'équilibrent à la perfection¹² », et ajoute que, « si en Grèce, on cherchait le nombre d'or, ici [dans la civilisation arabe] on tentera d'extraire la magie du carré¹³ ». Cette réhabilitation de l'influence arabe dans la construction d'une esthétique « moderne » n'est cependant aucunement le lieu d'une substitution, et l'artiste opère déjà le principe d'une construction « pluriverselle¹⁴ » de l'abstraction lorsqu'il ajoute cette mise en garde en conclusion de son développement :

« Nous avons conscience de l'écart historique qui sépare les deux esthétiques et nous nous garderons bien de les assimiler. [...] Certes elles sont susceptibles d'être renouvelées et, en évitant les dangers de l'exotisme, des emprunts formels et systématiques, exploitées à nouveau. Mais leur utilisation n'est pas une fin en soi¹⁵ ».

Pour dresser plus précisément le cadre d'une histoire de l'art algérien décolonisée, Khadda revient notamment sur l'œuvre et le parcours de

11 Khadda (1972), *op. cit.*, (2015) p. 31.

12 *Loc. cit.*

13 *Ibid.*, p. 30.

14 Entendre ce terme selon la définition de Ramon Grosfoguel « un universel concret qui inclue toutes les particularités épistémiques dans une lutte décolonisatrice », Ramón GROSFOGUEL, « Les implications des altérités épistémiques dans la redefinition du capitalisme global. Transmodernité, pensée frontalière et colonialité globale », *Multitudes*, 3/2006 (n° 26), p. 51-74, ici p. 74. Cette critique de l'universalisme est déjà justement abordée, dès 1956, par Aimé Césaire lorsqu'il affirme : « Je ne veux pas non plus me perdre dans un universalisme décharné. Il y a deux manières de se perdre : par ségrégation ancrée dans le particulier ou par dilution dans l'universel. Ma conception de l'universel est celle d'un universel riche de tout le particulier, riche de tous les particuliers, approfondissement et coexistence de tous les particuliers », A. Césaire, « Lettre de démission du PCF adressée à Maurice Thorez », 1956, lettre tapuscrite, Fonds du Parti Communiste français, Fonds de la commission centrale de contrôle politique (CCCP), « Désaccords d'intellectuels après 1956 », Archives départementales de la Seine-Saint-Denis, 261 J6/9, p. 9.

15 Khadda (1972), *op. cit.*, (2015), p. 31.

l'emblématique Mohamed Racim (1896-1975). Artiste miniaturiste « indigène¹⁶ » reconnu dès les années vingt, Racim fait figure de personnalité artistique symbolique de l'entre-deux, à l'instar du peintre Étienne Dinet¹⁷ pour la France. Acteur reconnu de l'histoire de l'art en Algérie coloniale et indépendante, la renommée de Racim après la guerre n'est pas sans supposer, selon l'anthropologue François Pouillon, quelques adaptations scientifiques et politiques :

« Il n'était pas si simple, dans ces conditions, de trouver une iconographie présentable pour figurer la société algérienne, et les autorités culturelles ont bien dû se résoudre à puiser sélectivement dans le fond orientaliste, atténuant la condamnation qui pesait globalement sur les créations du passé colonial [...] Racim était né musulman, et n'est pas parvenu sans difficulté à une position où les indigènes n'accédaient normalement pas. Dans son cas, il suffisait de gommer le fait qu'il avait quand même bénéficié pour cela de soutiens efficaces – qui n'étaient pas nécessairement infamants [...]¹⁸ ».

Pour comprendre les propos de Khadda sur Racim, citons également cette remarque importante formulée par François Pouillon au sujet du glissement de signification dans l'écriture de l'histoire et la réappropriation des acteurs de la culture coloniale par l'Algérie indépendante :

« On peut se demander comment de telles images ont pu être produites dans un contexte colonial et passer, avec le changement de signification que cela exigeait, à celui des indépendances. Si les mises en scène de Dinet, et même celles de Racim, ont été soutenues et louées par un État colonial, c'est que celui-ci avait une dimension impériale et devait pouvoir montrer en son sein une certaine diversité : une domination sur les races et les types dont on cherchait à faire la collection sinon l'inventaire exhaustif [...] »

16 Nous utilisons les termes « indigènes » et « autochtones » entre guillemets tout au long de ce texte. Ils sont repris ici en référence à la terminologie employée par Khadda. Pour ce qui est de la compréhension de ce terme « indigène », à la définition plurielle, connotée et complexe, il faut s'accorder qu'il renvoie évidemment à la catégorie de population soumis au code de l'Indigénat et donc à une citoyenneté subalterne et racialisée; voir notamment sur ce sujet Olivier Le Cour Grandmaison, *De l'indigénat*, Paris, La Découverte (Zones), 2010.

17 Étienne Dinet (1861-1929), peintre orientaliste français, converti à l'Islam sous le nom de Nasredine Dinet et qui après s'être établi en Algérie consacra la totalité de sa carrière à la représentation de l'Algérie tout en assurant une certaine promotion du rayonnement artistique algérien; voir l'étude que lui a consacrée François Pouillon, *Les Deux Vies d'Étienne Dinet*, Paris, éd. Balland, 1997.

18 François Pouillon, « Exotisme, modernisme, identité : la société algérienne en peinture », dans *Annuaire de l'Afrique du Nord*, tome XXIX, 1990, Paris, Éditions CNRS, p. 209-228, ici p. 215.

Après l'indépendance, avec la recherche d'affirmation d'une identité nationale, les significations s'inversent. [...] au nom de l'exotisme, ils [E. Dinet et M. Racim] présentaient une société au moment de son dévoilement, libre de toute contamination externe, une Algérie sans la France¹⁹ ! »

Khadda analyse quant à lui la politique de développement des « arts indigènes » en Algérie comme un contrôle colonial de l'élan insufflé par la *Nahda*²⁰ :

« Dans le domaine qui nous concerne, l'octroi, dès 1919, de bourses d'études, de médailles, la création des “ateliers d'arts indigènes” puis du “salon des orientalistes” répond à cette préoccupation de récupération et de contrôle du mouvement culturel même si des humanistes de bonne volonté ont aussi milité pour promouvoir ces formes d'art spécifiques²¹. »

La peinture comme butin de guerre

Khadda reconnaît une certaine ascendance de la génération des « pionniers » (Racim, Temmam etc.) qui ouvre la voie à des artistes « indigènes » désireux d'accéder à la prestigieuse pratique de la peinture de chevalet. Khadda note en effet que le tournant des années trente marque un basculement significatif pour la génération d'artistes « autochtones » en devenir :

« Les fêtes du centenaire de la conquête coloniale battent leur plein, on inaugure le musée national au jardin du Hamma, les sociétés “orientalistes” foisonnent, l'école des beaux-arts entrouvre ses portes à quelques autochtones et c'est ainsi qu'apparaîtra une première promotion de peintres. Benslimane, Boukerche, Hemche et Mammeri essayeront de tirer profit d'un enseignement parcimonieux dans le cadre de la “promotion indigènes”. D'aucuns les ont qualifiés de pionniers, rectifions : ils n'avaient pas l'envergure de véritables précurseurs et, pour des raisons somme toute objectives, ils ne pouvaient que s'insérer dans le courant de la peinture en vogue à l'époque²² ».

19 François Pouillon (1990), *op. cit.*, p. 215-216

20 La *Nahda* est un mouvement né à la fin du XIX^e siècle et initié par des penseurs arabes dans la perspective du renouvellement de la civilisation arabe, en réaction au contexte colonial. Voir à ce sujet : Anne-Laure Dupont, « Un temps de renaissance », *Ġurġi Zaydān (1861-1914). Écrivain réformiste et témoin de la Renaissance arabe*, Beyrouth, Presses de l'Ifpo, 2006, p. 489-542.

21 Khadda, *Feuillets épars liés*, Alger, SNED, 1983, p. 42.

22 Mohamed Khadda, *Éléments pour un art nouveau*, Alger, UNAP, 1972, p. 47-48.

Au regard de l'artiste, ils sont précurseurs certes, mais pas fondateurs d'une peinture algérienne « moderne », émancipée des carcans de représentation définis par la colonisation. Il poursuit sa critique de la perception artistique coloniale en nommant dans ce même chapitre la réception critique européenne des œuvres de Baya²³ :

« On s'extasie sur la spontanéité primitive de cet art, on découvre avec émerveillement, non exempt de paternalisme, l'expression naïve de l'état brut, vierge, sauvage enfin. La bourgeoisie française qui clame son humanisme tente de se rassurer, de se justifier.

André Breton qui préface l'exposition Baya à la galerie Maeght n'échappe pas, nous semble-t-il, à cet état d'esprit. Certes, nous n'oublions pas la révolte positive du Surréalisme, et les brèches faites dans le mur de l'idéologie bourgeoise, mais peut-on affirmer que l'attitude de l'auteur des "Vases communicants" se faisant en quelque sorte le prospecteur des talents "d'outre-mer" (A. Césaire, W. Law) soit totalement dénuée de cet européocentrisme qui nous agace tant²⁴ ».

Notons cependant que loin de vouloir construire une vision de l'histoire de l'« art algérien contemporain²⁵ » fondée sur une opposition binaire entre production artistique européenne et « arabo-musulmane », Khadda n'exclut pas l'apport des « peintres français, natifs d'Algérie » (tels que Jean de Maisonseul, Sauveur Galliéro ou Jean-Michel Atlan²⁶) dans la liste des pionniers

23 Haddad Fatma Baya Mahieddine (1931-1998), dite Baya, artiste peintre algérienne exposée à Paris dès 1947 par l'intermédiaire d'Aimé Maeght. C'est à cette occasion qu'elle côtoiera le milieu surréaliste, ainsi que d'autres grandes personnalités de l'art européen (Braque, Picasso...). Après une décennie sans peindre, elle ne reprendra son activité artistique qu'en 1963 et restera après l'indépendance comme l'une des personnalités majeures de l'art algérien. Elle sera notamment l'une des signataires du manifeste du groupe *Aouchem* (1967). Ses œuvres sont conservées dans des collections privées et publiques internationales, dont au musée d'Art Brut de Lausanne.

24 Khadda (1972), *op. cit.* (2015), p. 40-41.

25 *Ibid.*, p. 32.

26 Jean de Maisonseul (Alger 1912-Cuers 1999), architecte, peintre, amis d'Albert Camus et de Jean Sénac, est nommé directeur du musée national des Beaux-Arts d'Alger de 1962 à 1970. En tant que directeur, il prend l'initiative de faire entrer les artistes algériens contemporains sur les cimaises du musée d'Alger. Sauveur Galliéro (Alger 1914 - Paris 1963), peintre proche des poètes Mohamed Dib et Kateb Yacine, mais aussi d'Albert Camus, dont il se saurait inspiré pour le personnage de *l'Étranger*. Jean-Michel Atlan (Constantine 1913-Paris 1960), peintre non figuratif, associé au mouvement Cobra, et reconnu internationalement (Paris, Tokyo, New York, Copenhague). Sa mort prématurée et foudroyante arrête son ascension au firmament de sa carrière. Ses Œuvres sont présentes dans les collections du MNAM à Paris et au MOMA à New York.

d'une peinture algérienne « moderne ». Mais il semble bien que la génération de peintres dite « des années trente²⁷ » s'inscrive dans la filiation de ces précurseurs, celle des pionniers d'un art « moderne » algérien indépendant, qui ambitionne résolument de s'« intégrer », et participer, au développement et au renouvellement de l'« art universel contemporain²⁸ », comprendre ici « européen ». Des peintres « autochtones » nés dans les années trente établissent alors, au travers de l'exil, la distance nécessaire avec la lourde tradition coloniale figurative en Algérie, importée et entretenue par la gouvernance française. Ils tentent de puiser dans les questionnements de l'art « moderne » international (autour, entre autres, des débats entre abstraction et figuration), les fondements d'une peinture algérienne contemporaine renouvelée. Ces artistes algériens en s'appropriant un médium importé comme la peinture de chevalet, tel un « butin de guerre²⁹ », cherchent également à faire accéder, l'art et la peinture algérienne « indigène » au prestigieux statut d'art « moderne ». Au sortir de l'indépendance, l'émancipation culturelle et artistique semble être prise en compte dans la construction du nouvel État Nation tout juste constitué, ainsi que le souligne Malika Dorbani-Bouabdellah :

« [...] une pensée artistique algérienne cohérente et structurée, contenant les dimensions arabes, maghrébines, africaines et méditerranéennes, se profile lors des rencontres de Casablanca et de Tanger en 1961 et en 1962 avec le projet d'organisation de rencontres périodiques visant à promouvoir les recherches artistiques³⁰ ».

27 Expression employée dans plusieurs études sur ce sujet (notamment Malika Dorbani Bouabdellah ou François Pouillon), en raison de la période de naissance de ces artistes algériens située aux alentours des années trente et qui s'inscrira dans un moment charnière, propice à l'épanouissement de carrières picturales, compte tenu des mutations sociohistoriques à venir.

28 Khadda, « Modernité et ressourcement » (1987), *op. cit.* (2015), p. 94.

29 Pour emprunter ici l'expression célèbre de l'écrivain algérien Kateb Yacine à propos de la langue française : « POUR MOI, LA LANGUE FRANÇAISE A ÉTÉ ET RESTE UN BUTIN DE GUERRE ! À quoi bon un butin de guerre si l'on doit le jeter ou le restituer à son propriétaire dès la fin des hostilités ? Il n'a pas été négocié dans les accords d'Évian ! Je n'ai pas à me faire hara-kiri, ni à me bâillonner, ni à rendre mon œuvre à la Bibliothèque nationale de la rue Richelieu où à l'Académie française, au prétexte qu'elle est écrite en français ! », K. Yacine cité par Benamar Mediene, *Kateb Yacine, le cœur entre les dents*, Paris, Albert Laffont, 2006, p. 144.

30 Malika Dorbani-Bouabdellah, « La guerre d'Algérie et les arts plastiques », dans Mohamed Harbi et Benjamin Stora (éd.), *La guerre d'Algérie. 1954-2004, la fin de l'amnésie* [2004], Paris, Hachette Littératures, 2007, p. 745-791, 750-751.

Soucieux de marquer la rupture fondamentale qu'incarne la guerre d'indépendance dans la création artistique algérienne, Khadda entreprend une écriture critique de l'histoire des arts en Algérie, et cherche à montrer dans quelle mesure le basculement politique et social induit par l'indépendance a pu être le catalyseur de l'émergence d'une création artistique « moderne », comprendre ici indépendante, décoloniale et tout aussi actuelle que la production européenne.

Trois chapitres³¹ des *Éléments...* sont très éclairants sur le rapport à la question de l'indépendance, période de rupture politique, mais aussi définie comme source d'une « peinture moderne algérienne³² ». Khadda affirme en effet :

« Mais c'est dans ce bouillonnement et les remous annonciateurs de notre guerre décisive de libération que certains artistes posèrent réellement le problème d'un art national authentique. [...] À partir des années 50 et jusqu'à l'indépendance, beaucoup de nos peintres résideront ou feront des séjours en France et en Europe. Benanteur, Bouzid, Guermaz, Issiakhem, Khadda, exposeront à Paris et dans des capitales européennes. Dans ce carrefour des arts qu'est Paris, ils confronteront leurs idées et leurs visions avec les recherches esthétiques contemporaines³³ ».

Qu'ont donc produit ces artistes conscients de la nécessité, des enjeux, « d'un art national authentique » en période de guerre de libération ?

Gardant à l'esprit les rapports de force induits par la colonisation, Khadda souligne les processus de réappropriation de la représentation de l'Algérie à l'œuvre dans les productions datant de la guerre d'indépendance³⁴.

Gardons cependant en mémoire que la quête d'une reconnaissance de la « modernité » des artistes algériens « indigènes », loin de s'atteler uniquement et explicitement à la figuration d'une guerre dont on tait le nom, constitue elle-même une entreprise de décolonisation. C'est par la réappropriation d'une seconde source de l'abstraction (par l'influence de l'art arabe) que

31 « La colonisation », « Les premiers peintres algériens » et « Nouveau souffle », dans Khadda (1972), *op. cit.* (2015), p. 37-63.

32 « En France on accusait Picasso d'être étranger, ici l'on nous accusait d'être des Picasso. » dans Khadda, *loc. cit.*, p. 37.

33 Khadda (1972), *op. cit.* p. 51-52.

34 Voir Anissa Bouayed (éd.), *Les artistes internationaux et la révolution algérienne*, cat. exp., Musée d'Art Moderne d'Alger, Alger : [Éditions Barzakh], 2008 ; L. Amiri et B. Stora (dir.), *Algériens en France (1954-1962) : la guerre, l'exil, la vie*, cat. exp., Paris, Cité nationale de l'histoire de l'immigration, 2012 ; Émilie Goudal, *La France face à son histoire. Les artistes plasticiens et la guerre d'Algérie (1954-2014)*, Dijon, Presses du réel, à paraître fin 2017.

se développe un art aux confluences de l'esthétique arabo-berbère et d'un médium importé par la colonisation.

Khadda fait en effet le choix de la peinture non figurative, qu'il justifie dans ses propres écrits lorsqu'il évoque les séquelles de la colonisation sur la culture algérienne post-indépendance :

« [...] au lendemain de l'Indépendance et même jusqu'à nos jours des peintres et des "critiques" irresponsables et mal informés se sont mis à dénoncer avec virulence la peinture non-figurative, qu'ils accusent, d'être un art d'importation. Le problème, on le voit est spécieux, mais révélateur de l'état d'esprit de l'intellectuel colonisé aliéné³⁵ ».

Khadda établit une filiation complémentaire et alternative de l'art « abstrait occidental », en désignant la géométrie et l'exploitation du motif de l'arabesque, comme l'une des sources de l'art « moderne » :

« Dans l'Occident que nous rejetions, nous allions découvrir nos propres racines³⁶ ».

Ce rejet de la figuration s'explique également par la confrontation directe de l'artiste avec la « nouvelle École de Paris », et ce dès son arrivée en France en 1953³⁷. Comme en témoigne sa veuve Naget Khadda, les recherches du peintre avant cette rencontre du milieu artistique parisien sont figuratives, mais s'apparentent aux travaux de Jean Dubuffet et Picasso avec des compositions proches du cubisme, comme l'illustrent les œuvres de cette période³⁸. Originaire de Mostaganem, Khadda est un ami d'enfance d'Abdallah Benanteur avec qui il partage un intérêt certain pour l'art et la peinture de chevalet qui n'est pas satisfait en Algérie. Naget Khadda évoque en effet les impressions des deux peintres lors de visites d'expositions à Oran :

« Pour eux la peinture en Algérie était un succédané de la peinture orientaliste. C'était des scènes de genre, le désert, les harems, les femmes tatouées... »

35 Khadda (1973) *op. cit.* (2015), p. 36-37.

36 Mohamed Khadda cité par Michel-Georges Bernard « Khadda, lettres du bord des choses », dans Lucette Albaret (dir.), *Baya, Issiakhem, Khadda : Algérie, expressions multiples*, cat. exp., Paris, Musée national des arts africains et océaniques, 24 sept. 1987-4 janv. 1988, Paris, éd. ADEIAO, 1987, p. 30, 43, 32.

37 Sur la présence des artistes algériens à Paris pendant la guerre voir l'article de Fanny Gillet, « Les artistes algériens pendant la guerre d'Algérie : entre quête de reconnaissance et construction d'un discours esthétique moderne », *Textuel*, n° 63, 2010.

38 *Nature morte*, aquarelle, 1953, 30 × 25 cm, MNBA, Alger et *Deux nus*, aquarelle, 1954, 46 × 62 cm, MNBA, Alger, reproduites dans Michel-Georges Bertrand, *Khadda*, Alger, ENAG, 2002, publié dans le cadre de *Djazair l'année de l'Algérie en France*, p. 23 et 27.

C'était des images d'Épinal qui étaient une représentation de leur société somme toute gadgétisée³⁹ ? »

Typographe⁴⁰ de formation, Khadda est ouvrier du livre lors de son séjour à Paris, tout en suivant des cours d'art à l'Académie de la Grande Chaumière. Il consacre également la totalité de son temps libre à la visite de galeries d'art de la capitale ou à l'étude des ouvrages d'art à la Bibliothèque nationale où il prend alors connaissance de la miniature arabe à laquelle il n'avait pas eu accès en Algérie. Alors que Georges Mathieu (1921-2012)⁴¹ perce dans le milieu artistique parisien avec un travail autour de l'arabesque et une filiation revendiquée avec la calligraphie, cette découverte de l'apport de l'expression artistique arabe à l'essor de la non-figuration en France, conforte le jeune peintre algérien dans son choix d'un tournant stylistique personnel.

Même si l'artiste n'illustre pas littéralement la cause pour laquelle il milite, les titres de certaines œuvres qu'il expose lors des salons auxquels il participe évoquent directement ce conflit censuré⁴². Ainsi il réalise *La Manifestation* (1959) et un *Hommage à Maurice Audin* (1960) qui sont clairement dédiés à ce que l'on nomme dans l'Hexagone les « évènements⁴³ ». Notons que ses premières expositions parisiennes sont inscrites sous le signe de l'abstraction puisqu'il expose aux Salons des Réalités Nouvelles⁴⁴, et que ce voyage initiatique, cette mise à distance avec la production picturale visible en Algérie, a permis à l'artiste d'enrichir ses recherches plastiques et de les insérer dans le milieu de la peinture contemporaine du Paris cosmopolite des années 1950-1960.

39 Entretien inédit d'Émilie Goudal avec Naget Khadda, Alger, mars 2010.

40 On admet encore aujourd'hui, au sein même de ce corps de métier lié à l'extrême gauche, que les typographes incarnaient « les intellectuels de la profession » chez les ouvriers du Livre.

41 Mathieu dont il cite le nom dans *Éléments...*, *op. cit.* (2015), p. 38.

42 Le manque de visibilité et de circulation des images de ce conflit dont on censure le nom est en partie dû à une censure étatique établie pour ne pas rompre avec le discours officiel d'une « pacification » de l'Algérie par la police, puis rapidement par l'armée française. Voir notamment à ce sujet la thèse de Marie Chominot, *Guerre des images, guerre sans image ? Pratiques et usages de la photographie pendant la guerre d'indépendance algérienne : 1954-1962*, 1442 p., 5 vol., thèse : Histoire, université Paris VIII, 2008.

43 Longtemps censurée dans sa nomination même, la guerre d'Algérie est officiellement désignée « évènements » ou « campagne de pacification » en Algérie. La reconnaissance du terme « guerre d'Algérie » n'est actée que très tardivement en France, à la faveur de la loi n° 99-882 du 18 octobre 1999 relative à la substitution de l'expression « à la guerre d'Algérie ou aux combats en Tunisie et au Maroc », à celle d'« opérations effectuées en Afrique du Nord », votée à l'Assemblée nationale.

44 En 1955, 1957 et 1958.

La dénonciation du régime colonial devient dès lors matrice d'une pensée de l'art « moderne » algérien, préférons le nommer « art algérien contemporain » ou « art nouveau », pour reprendre ici les expressions proposées par Khadda⁴⁵. Le peintre cherche en effet les voies d'une nouvelle peinture algérienne, alors qualifiée d'« indigène », qui serait libérée des préceptes imposés par la vision coloniale du territoire occupé, sans toutefois renier les influences et sources choisies dans l'« art universel ». Le choix de l'abstraction semble un terrain « neutre » pour s'exercer à cette quête d'*Éléments pour un art nouveau*, qui se conjugue avec une revendication des sources enracinées dans les arts de l'Islam. Pour Khadda, l'iconographie construite autour de l'arabesque et de l'ornement aurait inspiré nombre d'artistes occidentaux tels que Klee, Matisse ou Kandinsky, et aurait été décisive dans le renouvellement de la peinture « moderne » :

« Le pillage légalisé des œuvres d'art des peuples colonisés va contribuer à enrichir l'art du début du siècle.

Nous savons tout le profit que tireront Gauguin et Van Gogh des arts de l'Extrême-Orient, la paternité des arts nègres sur le cubisme (Picasso, Braque) est patente, comme est indiscutable l'influence de l'arabesque sur l'œuvre de H. Matisse ou plus récemment Mathieu, ce dernier se réclamant sans ambiguïté de la calligraphie arabe⁴⁶ ».

Même si Malika Dorbani-Bouadellah constate que c'« est une gageure que de tenter, dans ces conditions d'établir un lien entre pratique artistique et toile de fond idéologique⁴⁷ », on ne peut ignorer que les revendications nationalistes et la mise en cause du régime colonial à travers la lutte pour l'indépendance coïncident avec l'émergence d'une peinture algérienne revendiquée dans une « modernité » – dont ils étaient par essence exclus. Des artistes algériens, qui pour nombre d'entre eux se sont investis en tant que militants de l'indépendance, ont participé à l'émancipation d'une peinture

45 L'appellation anachronique, mais délibérée d'artistes « algériens » (l'indépendance étant en cours d'acquisition) désigne ici la « catégorie assignée » d'artistes « musulmans », « indigènes », ou « arabes », ainsi qu'ils étaient qualifiés en période coloniale. La situation de ces artistes fait alors état d'une discrimination certaine quant à l'accès de ces derniers à la formation artistique picturale, mais aussi quant à la visibilité de leur œuvre dans l'espace public. Notons également une importante confusion dans la terminologie employée par des textes relatifs à la vie artistique en Algérie colonisée qui utilisent le qualificatif algérien pour désigner tantôt la production artistique « indigène », alors que d'autres occurrences renvoient à l'ensemble des populations « indigènes » et européennes, et ce jusqu'à des publications les plus récentes.

46 Khadda (1972), *op. cit.* (2015), p. 38.

47 Malika Dorbani Bouabdellah, *op. cit.*, p. 745.

longtemps placée sous le joug du patronage colonial. La constitution d'un « art nouveau » algérien, s'articule *in fine* autour de la recherche d'un équilibre savamment formulé par Khadda qui incite les créateurs d'une « modernité » artistique nationale à puiser librement dans des références arabo-berbère tout en confrontant ces recherches à l'art contemporain international.

Ce mouvement d'hybridation et de dialogue non hiérarchisé est énoncé dans les préceptes même du 1^{er} festival culturel Panafricain. En juillet 1969, Alger accueille la première édition du Festival culturel panafricain qui célèbre la libération de l'Afrique au travers du rassemblement pluridisciplinaire des arts, des intellectuels et personnalités politiques engagés contre le colonialisme. Au lendemain des indépendances africaines, ce festival cherche à semer les graines d'une définition culturelle africaine émancipée⁴⁸, énoncée en ces termes dans le manifeste :

« Il y a nécessité d'un retour aux sources de nos valeurs, non pas pour nous y enfermer, mais plutôt pour opérer un inventaire critique afin d'éliminer les éléments devenus caducs et inhibiteurs, les éléments étrangers aberrants et aliénateurs introduits par le colonialisme, et de retenir de cet inventaire les éléments encore valables, de les actualiser et les enrichir de tous les acquis des révolutions scientifiques, techniques et sociales et les faire déboucher sur le moderne et l'universel⁴⁹ ».

L'indépendance acquise, Khadda continue d'œuvrer dès 1963 par ses travaux artistiques et ses écrits théoriques, pour la reconnaissance et la définition d'une « modernité » picturale algérienne.

Membre fondateur de l'UNAP (Union national des arts plastique), l'artiste multiplie les recherches picturales autour du signe et de la calligraphie arabe. Qualifié par Jean Sénac dès 1964 d'artiste de l'« École du Noûn⁵⁰ », ce « peintre du signe » cherche résolument à opérer un syncrétisme des formes et des sources puisées tant dans l'actualité contemporaine de l'art international, que dans l'enracinement d'une esthétique arabo-berbère, ou inspirée par la découverte des grottes préhistorique de Tassili. Loin de considérer le signe comme une représentation littérale ou narrative de la lettre, la puissance esthétique de la forme confère une liberté d'exécution picturale qui animera Khadda tout au long de son œuvre.

48 Voir le film documentaire de William Klein, *Festival panafricain d'Alger*, 1970 couleurs et noir et blanc, 90 min, ONCIC/CNCA, Algérie.

49 *Alger 1969 : 1^{er} festival culturel Panafricain*, Alger, OUA, 1969.

50 Qui signifie École du Signe; expression employée par Jean Sénac dans la préface de l'exposition *Khadda*, Galerie l'Œil écoute, Lyon 1964.

Au-delà de ce rapport au colonialisme, Khadda aborde également un travail de critique et de mise en lumière des œuvres d'autres artistes de la « modernité » algérienne. La défense de la pertinence d'un art non figuratif algérien à dimension sociale est l'un des sujets abordés fréquemment par l'artiste dont nombre de détracteurs lui reprochent sa prise de distance avec le réalisme socialiste, ce à quoi répond Khadda directement lorsqu'il écrit :

« Partant du principe que toute peinture est abstraite – elle est en effet autre chose que le réel brut, même si elle se donne pour but de représenter avec la plus grande fidélité ce réel – nous n'accordons pas à la forme une importance qu'elle n'a pas, pour tenir compte surtout de la primauté du contenu, plus exactement de son élaboration [...]. De plus comme nous avons tenté de le souligner tout au long de cet essai, les relations étroites de toute culture avec les faits socio-économiques, politiques, sans oublier les conditions climatiques influenceront nécessairement sur les arts plastiques⁵¹ ».

Postérité...

Dans un article intitulé « Repenser les cultural studies et les théories postcoloniales dans leur version française », l'historienne de l'art et critique Elvan Zabunyan s'appuie sur une citation de Stuart Hall pour affirmer :

« Il y a, je pense, au cœur de toutes les grandes puissances impériales, une incroyable faculté d'oubli — une incroyable fabrique de l'oubli⁵². » C'est dès lors aux penseurs appartenant à ces cultures colonisées que revient l'analyse d'un tel processus de l'oubli. C'est grâce à leur travail sur l'identité et l'altérité que la construction de la différence permet de constituer une pensée de l'interstice qui, articulant la mémoire d'un passé et le présent de l'histoire, l'origine et le déplacement, vient (r)établir l'importance des représentations de l'ethnicité, de la race, de la classe et du genre, comme paradigmes centraux au sein de ce monde que Hall qualifie d'"autocentré" et dont la "suffisance extrême" est mise à mal⁵³. »

51 Khadda (1972), « Et les artistes vont sortir de leur ghetto... », *op. cit.* (2015), p. 55 et 58

52 Stuart Hall, *Identités et cultures : politiques des cultural studies*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007, p. 45.

53 Elvan Zabunyan, « Repenser les cultural studies et les théories postcoloniales dans leur version française », *Critique d'art* [En ligne], 30 | Automne 2007, mis en ligne le 7 mars 2012, DOI : 10.4000/critiquedart.994.

Alors que le récent accrochage⁵⁴ de la collection du musée d'Art moderne – Centre Pompidou autour des *Modernités Plurielles* permet à l'œuvre d'Azouaou Mammeri d'être présente dans la chronologie de l'histoire de l'art « moderne », la prise en considération du travail d'essayiste de Mohamed Khadda, mais aussi des œuvres qui ont participé à l'émergence d'une peinture algérienne contemporaine, gagnerait à être considérés plus sérieusement dans l'enseignement et l'écriture d'une histoire de l'art qui ne se limiterait pas aux frontières de l'Algérie.

L'analyse de l'émergence d'une « identité picturale algérienne postcoloniale » non pas uniquement en termes de dualité, ou de nationalisme, ne saurait se comprendre qu'au travers d'une pensée du syncrétisme. La pluralité des influences qui dans les zones de contacts ont fait entrer en dialogue l'« art moderne universel » avec des sources antérieures à la colonisation, s'accompagne au sortir des indépendances de la prise en compte de la nécessaire reconnaissance de ces artistes algériens, dès le contexte colonial, non pas en tant que subalternes, mais peintres à part entière dans le dialogue artistique transnational. Cette reconnaissance offrirait à ces peintres marginalisés le droit de cité au même titre que les peintres européens dans une écriture contemporaine de l'art, et permettrait de faire accéder leurs œuvres à l'histoire de l'art « universel », pluriversel.

L'éclatement des catégorisations nationales dans l'analyse des arts fait apparaître on ne peut plus caduc ce genre de relégation des artistes algériens, d'autant que le regain d'intérêt pour les artistes dit « extra-occidentaux », ou que d'aucuns qualifient comme « issus de pays émergents », démontrera la pertinence des recherches sur ces artistes algériens « modernes » préférons les nommer « contemporains », tant ils rentrent en résonance avec cette actualité artistique et scientifique contemporaines. Cette résonance semble actée par la présence d'une citation de Khadda en incipit d'un article du catalogue⁵⁵ de la récente exposition d'Okwui Enwezor, Katy Siegel et Ulrike Wilmes, *Post-War : Kunst zwischen Pacifik und Atlantik, 1945-1965*, à la Haus der Kunst de Munich, et dont la source en note nous indique la présence prochaine des travaux de

54 Catherine Grenier (éd.), *Modernités plurielles 1905-1970*, cat. exp., Paris, Musée national d'Art moderne - Centre Pompidou, [nouvel accrochage des collections permanente du 23 octobre 2013 – 26 janvier 2015], Paris : Centre Pompidou, 2013.

55 « L'histoire de la peinture est liée à celle de l'humanité. Mohamed Khadda, 1964 », en français dans le texte, dans Katy Siegel « Art, world History », O. Enwezor et al., *Post-War : Art between Pacific and Atlantik, 1945-1965*, Munich, Haus der Kunst, 2016-2017, p. 48.

Khadda dans une nouvelle exposition à venir au Museum of Modern Art de New York⁵⁶.

Du reste, il est notable de voir que Khadda s'inscrit au sortir de l'indépendance dans cette démarche de relecture critique à rebours de l'histoire de l'art au Maghreb lorsqu'il écrit :

« Une élite [d'artiste algériens] formée à l'école française – quand elle eut accès à la “citadelle de la culture” – adoptait les idées conservatrices et rétrogrades, les méfiances de la bourgeoisie française à l'égard de l'art moderne. En France on accusait Picasso d'être étranger, ici l'on nous accusait d'être des Picasso [...] L'étude de l'art était la chasse gardée des orientalistes qui, pour la plupart, sous une pseudo-objectivité, s'évertuaient à saper toute culture⁵⁷ ».

Au-delà de calquer ses réflexions sur une pensée « moderne » de l'art, Khadda entame une écriture critique de l'histoire de l'art d'un territoire en quête de renouvellement et de reconnaissance internationale, tout en tentant de faire accéder l'« artiste indigène » au statut d'artiste monde. Ces pensées *pour un art nouveau* pourraient ainsi participer de l'écriture d'une histoire de l'art désaliénée qu'il reste encore à développer lorsqu'on aborde la production contemporaine depuis des zones périphériques. Inexorablement marginalisées, ces pratiques et théories esthétiques gagneraient à être reconsidérées dans l'enseignement, l'exposition et l'écriture actuels de l'histoire de l'art.

56 La note informe en effet que la citation est extraite de Mohamed Khadda, « Éléments pour un art nouveau », *Révolution africaine*, n° 74, 27 juin 1964, p. 22. L'auteur de l'article remercie Anneka Leensen pour cette source de 1964 qui sera reproduite dans le cadre de l'exposition à venir *Modern Art of the Modern World : Primary Documents*, au MoMA de New York.

57 Khadda (1972), 2015, *op. cit.*, p. 37.

ERNEST MANCOBA, UN ARTISTE MODERNE AFRICAIN ?

SARAH LIGNER

Ernest Mancoba ne fait pas partie des créateurs extra-occidentaux qui émergent sur la scène artistique occidentale à l'occasion de l'exposition *Les Magiciens de la Terre* organisée par Jean-Hubert Martin au Centre Pompidou et à la Grande Halle de la Villette à Paris en 1989. À cette date, les œuvres d'Ernest Mancoba ont déjà été présentées à plusieurs reprises en Europe, mais dans un contexte tout autre. Ses œuvres ont figuré dans de nombreuses expositions consacrées au mouvement CoBrA, rétrospectives qui se sont multipliées dans les années 1980¹. Ernest Mancoba n'est pas le seul artiste d'origine extra-occidentale à appartenir à la galaxie surréaliste, dont le mouvement CoBrA, dissidence du dogmatisme d'André Breton, est issu. Le cubain Wilfredo Lam mais aussi le chilien Roberto Matta font partie du surréalisme, toutefois ils n'ont pas participé à l'aventure CoBrA. L'acronyme du mouvement CoBrA renvoie à la transversalité géographique, reprenant les premières lettres des capitales du Danemark, de la Belgique et des Pays-Bas : Copenhague, Bruxelles, Amsterdam. En novembre 1948, plusieurs groupes artistiques, représentés entre autres par le danois Asger Jorn, le belge Christian Dotremont, ainsi que les néerlandais Constant, Corneille et Karel Appel, se retrouvent à Paris pour donner une nouvelle impulsion à l'héritage surréaliste. CoBrA souhaite poursuivre l'ambition internationale du surréalisme en s'en dissociant « par une collaboration organique expérimentale qui évite toute théorie stérile et dogmatique² ». Les protagonistes de ce mouvement, nomades, transcendent les frontières et les identités nationales. Pourtant, CoBrA, dans ses actions, reste profondément inscrit dans une perspective européenne. Dans la littérature critique, le nom d'un artiste d'origine sud-africaine, Ernest Mancoba, figure parmi les membres de CoBrA. Il convient de revenir sur ce qui n'est, a priori, qu'un détail de l'histoire de l'art : la participation d'un artiste originaire du continent africain à un mouvement d'avant-garde en Europe.

1 Ces expositions s'appuient sur la collection du collectionneur Karel van Stuijvenberg.

2 *La cause était entendue*, novembre 1948. Le texte de la déclaration initiale de CoBrA ne sera publié qu'en février 1949 à Bruxelles dans *Petit Cobra*, n° 1.

Né en 1904 dans la banlieue de Johannesburg en Afrique du Sud, Ernest Mancoba est confronté très tôt à la forte ségrégation raciale à l'œuvre dans la société sud-africaine. Dans l'entre-deux-guerres, les artistes noirs ne peuvent prétendre à une reconnaissance artistique et leur production demeure, à quelques rares exceptions près, circonscrite à l'artisanat. Ernest Mancoba accomplit sa scolarité dans des écoles missionnaires du nord de l'Afrique du Sud, où il enseigne par la suite comme professeur. Dans ces institutions missionnaires, il est initié à la sculpture. Ses premières réalisations sont d'ordre religieux, telle la *Madone Bantu* (1929), sculpture destinée à la chapelle du collège où il enseignait et aujourd'hui conservée à la Johannesburg Art Gallery.



Fig. 1. Ernest Mancoba, *Madone Bantu*, 1929, yellowwood, 86,3 × 21,8 × 17,3 cm, Johannesburg Art Gallery, Johannesburg.

L'influence occidentale se fait sensible à cette époque dans le domaine artistique, notamment par le biais d'artistes sud-africains ayant accompli une part de leur formation en Europe, comme Irma Stern, Lippy Lipshitz ou Elza Dziomba. Ernest Mancoba est réceptif à cette influence occidentale, qui va également prendre un tour plus incongru. La lecture d'un ouvrage fait entrevoir à Ernest Mancoba l'intérêt de l'Europe pour l'ailleurs, et en particulier pour les créations issues du continent africain. En 1936, il découvre à la bibliothèque nationale de Cape Town le texte et les illustrations de l'ouvrage *Primitive Negro Sculpture* du marchand d'art Paul Guillaume et du directeur du service éducatif de la Fondation Barnes Thomas Munro³. Cette publication révèle à Ernest Mancoba tout un pan de la création de son continent d'origine qui demeure méconnu à l'époque en Afrique du Sud, alors qu'il bénéficie d'une visibilité accrue depuis plus de trois décennies dans les cercles d'artistes et de collectionneurs en Europe. L'intérêt que d'autres cultures portent à l'art africain aiguise le désir d'Ernest Mancoba de se rendre en Europe, afin d'y porter la voix de l'Afrique.

Lauréat en 1938 d'une bourse pour étudier en Europe, Ernest Mancoba embarque pour l'Angleterre. Après un bref séjour outre-Manche, il arrive à Paris. La capitale française incarne pour lui la métropole vers laquelle convergent tous les courants artistiques. Ernest Mancoba s'inscrit à l'École des arts décoratifs. Sa production, jusqu'alors essentiellement sculpturale, se tourne largement vers le dessin et la peinture. Pendant la Seconde Guerre mondiale, il est interné comme sujet britannique au camp de la Grande Caserne à Saint-Denis. Durant le conflit, il épouse Sonja Ferlov, une artiste danoise qu'il avait rencontrée à son arrivée à Paris. Ernest Mancoba s'était en effet lié d'amitié avec plusieurs artistes danois attirés par l'abstraction et le surréalisme, parmi lesquels Ejler Bille et Richard Mortensen. Ces artistes, que Sonja Ferlov et Ernest Mancoba rejoignent au Danemark à la fin de la guerre, sont à l'origine d'un renouveau de l'art danois face à l'académisme ambiant. Dès la fin des années 1940, cet élan donne lieu à la création de la branche danoise de CoBrA autour d'Asger Jorn.

CoBrA cristallise les attentes d'Ernest Mancoba en termes de dialogue entre les civilisations. Le mouvement d'avant-garde européen s'intéresse autant à l'art primitif qu'à l'art préhistorique, à l'art des enfants et à l'art populaire. Il souhaite en outre abolir les frontières géographiques, faisant appel

3 Texte initialement prononcé lors d'une conférence à la Fondation Barnes à Merion en 1926. Paul Guillaume était le conseiller du docteur Alfred Barnes.

à plusieurs reprises « aux artistes de tous pays⁴ ». CoBrA est convaincu que cette ouverture peut permettre l'émergence de nouvelles formes d'expression, dans un élan universel, où la création reposerait sur un geste spontané, libéré du carcan de l'éducation et de l'apprentissage. Ernest Mancoba appelle de ses vœux un fécond dialogue né du rapprochement des peuples envisagé par CoBrA. L'espoir demeure vain. Solitaire et isolé, l'artiste demeure en marge du mouvement, pour plusieurs raisons.

Un certain ostracisme s'exerce au sein de CoBrA à l'encontre d'Ernest Mancoba. L'artiste affirme notamment qu'un journaliste aurait écrit un article à son sujet titré « Mancoba. Le point noir de CoBrA⁵ ». Si Ernest Mancoba participe à l'exposition annuelle du groupe Høst⁶ en novembre 1948, considérée comme l'événement fondateur de la branche danoise de Cobra, ses œuvres ne figurent pas dans les manifestations qui suivent, en particulier l'Exposition Internationale d'art expérimental en novembre 1949 au Stedelijk Museum d'Amsterdam, à laquelle il a pourtant été convié⁷.

Un autre facteur peut expliquer l'isolement d'Ernest Mancoba au sein de CoBrA. Le mouvement, pourtant composé de membres issus du surréalisme révolutionnaire, reste en retrait en termes d'engagement politique, particulièrement au sujet des peuples colonisés. Ce silence blesse Ernest Mancoba et surtout son épouse Sonja Ferlov. Ils espéraient un activisme plus prégnant dans la lutte contre le colonialisme et des prises de position fortes en cette période où le régime de l'apartheid s'exerce le plus fortement en Afrique du Sud.

Par ailleurs, Ernest Mancoba s'autorise quelque distance avec les aspirations du mouvement. La spontanéité prônée par CoBrA se fait dans ses œuvres plus tempérée. Dans les dessins à l'encre datés de 1948, une figure s'est formée dans l'imagination de l'artiste préalablement à son tracé sur le papier. Moins spontanés, moins expérimentales, ses œuvres délaissent les créatures imaginaires ainsi que les combinaisons de mots et d'images présents dans

4 Le numéro 4 de *Petit Cobra* fait appel « aux artistes de tous les pays, aux critiques de tous les pays, aux éditeurs de tous les pays pour envoyer rapidement au rédacteur en chef des publications de *Cobra* toutes publications, toutes informations qui leur paraissent d'un intérêt suffisant pour *le Petit Cobra*, qui leur sera évidemment envoyé. »

5 Hans Ulrich Obrist, *Conversations. Volume 1*, Manuella, 2007, p. 521 à 533. L'entretien avec Ernest Mancoba a été publié pour la première fois dans sa version anglaise en 2003 dans *Nka, Journal of Contemporary African Art*, n° 18 et dans *Interviews* (vol. I), Milan, Charta, Florence, Fondazione Pitti Immagine Discovery.

6 Congrégation d'artistes au Danemark qui donne naissance à la branche danoise de CoBrA.

7 Willemijn Stokvis, *Cobra, la conquête de la spontanéité*, Paris, Gallimard, 2001, p. 286.

les œuvres d'autres artistes de CoBrA. Pour autant, les œuvres datées de cette période ne renvoient pas non plus directement à un héritage africain.

La distance prise par Ernest Mancoba par rapport à CoBrA comporte également une part d'isolement volontaire. Au-delà de l'expression plastique, l'art relève pour l'artiste d'un engagement éthique, comme il le souligne dans un entretien avec le commissaire d'expositions Hans Ulrich Obrist en 2003 :

C'est probablement notre conception de l'humanité et de l'art qui a non seulement contribué à ce que nous soyons isolés par certains dans le groupe, mais qui nous a fortement éloignés du monde artistique officiel, surtout plus tard, aux yeux de quelques critiques et historiens d'art⁸.

De nombreux facteurs éclairent la rencontre ratée entre Ernest Mancoba et le mouvement d'avant-garde européen CoBrA. Le dialogue n'ayant pas eu lieu, l'artiste ne prend pas pour autant la décision de tourner le dos à l'Occident et de se replier sur ses racines africaines. Après l'épisode CoBrA, Ernest Mancoba poursuit sa carrière à Paris, jusqu'à sa mort en 2002. L'évolution de son œuvre est régulièrement exposée au public au Danemark au cours des années 1960 et 1970⁹. Ernest Mancoba a en effet conservé des liens avec le pays d'origine de son épouse. Par ailleurs, ses œuvres restent présentes dans les expositions consacrées à CoBrA en Europe.

Dans la dernière décennie du ^{xx}e siècle, c'est de l'Afrique du Sud post-apartheid que débute une réévaluation de l'œuvre d'Ernest Mancoba. Après le boycott culturel de l'Afrique du Sud pendant la période de l'apartheid, le pays s'ouvre aux influences extérieures tout autant qu'il entame une redécouverte de son propre patrimoine, dans sa pluralité et sa richesse, celle d'une nation « arc-en-ciel ».

Les premiers ferments de cette redécouverte reposent sur les recherches et travaux de l'historienne de l'art sud-africaine Elza Miles. Visitant l'exposition *CoBrA* organisée au Musée d'art moderne de la Ville de Paris du 9 décembre 1982 au 20 février 1983, Elza Miles est frappée par la présence d'œuvres d'un artiste sud-africain. Elle relève le nom d'Ernest Mancoba et part à sa rencontre à Paris. L'étude du parcours d'Ernest Mancoba constitue un prolongement aux recherches qu'elle mène sur les artistes noirs dans l'entre-deux-guerres

⁸ Obrist, *Conversations. Volume 1, op. cit.*

⁹ En 1969 cinquante-six œuvres d'Ernest Mancoba sont présentées au Holstebro Kunstmuseum et trente-cinq au Aarhus Kunstmuseum. En 1977, dix-sept peintures, quinze dessins et cinq sculptures sont exposés au Kunstforeningen à Copenhague en septembre-octobre, au Fyns Stifts Kunstmuseum à Odense en octobre-décembre et au Kunstmuseum à Silkeborg en décembre-janvier.

en Afrique du Sud¹⁰. En 1994, Elza Miles publie en Afrique du Sud la première monographie consacrée à l'œuvre d'Ernest Mancoba¹¹.



Fig. 2. Ernest Mancoba, *Peinture*, 1940, huile sur toile, 59 × 50 cm, Galerie Mikael Andersen, Copenhague.

10 Elza Miles, *Land and Lives. A Story of Early Black Artists*, Cape Town, Human and Rousseau, 1997.

11 Elza Miles, *Lifeline Out of Africa. The Art of Ernest Mancoba*, Cape Town, Human and Rousseau, 1994.

L'Afrique du Sud en quête de ses racines se réapproprie l'œuvre d'Ernest Mancoba mais l'inscrit aussi dans une perspective plus large. Bridget Thompson, réalisatrice de documentaires, rencontre Ernest Mancoba à Paris en 1994. En 2006, elle organise au Gold of Africa Museum à Cape Town l'exposition *In the name of all humanity. The african spiritual expression of Ernest Mancoba*. Rassemblant autour des œuvres d'Ernest Mancoba des objets de différentes civilisations – art inuit d'Alaska et du Groenland, art aztèque et zapotèque du Mexique, poteries du Pérou, œuvres égyptiennes et chinoises, figures du théâtre d'ombre indonésien et fresques médiévales danoises –, Bridget Thompson met en avant la profondeur spirituelle de l'œuvre de l'artiste, en l'inscrivant dans une dimension universelle.

Parallèlement, aux États-Unis et en Europe, l'œuvre d'Ernest Mancoba est présentée comme une possible alternative à l'histoire de la modernité artistique écrite par l'Occident. Les acteurs de cette approche sont notamment Rasheed Aaren¹² et Salah Hassan¹³. Suite à la mort d'Ernest Mancoba et à celle de l'artiste éthiopien Skunder Boghossian, Salah Hassan écrit en 2003 dans la revue *Nka* :

Skunder et Mancoba ont été des *modèles influents* pour une génération de jeunes artistes africains. En effet, ils étaient les équivalents dans les arts visuels des géants de la littérature africaine tels que Wole Soyinka, Najib Mahfouz, Chinua Achebe et El Tayeb Salih, parmi d'autres. Ces deux artistes sont véritablement des figures révolutionnaires, dont les œuvres jouent un rôle déterminant dans le mouvement de l'art moderne africain et exercent une puissante influence sociale. Ils ont été intransigeants sur leur intégrité artistique envers et contre tous. Toutefois, comme c'est le cas généralement pour les artistes non occidentaux basés en Occident, les réalisations de Mancoba et Skunder n'ont pas reçu la reconnaissance qu'elles méritent, et elles restent en marge des textes sur l'histoire de l'art du ^{xx}e siècle¹⁴.

Or, l'influence réelle de l'œuvre d'Ernest Mancoba sur une génération de jeunes artistes africains laisse sceptique. En ne retournant en Afrique du Sud qu'à la toute fin de sa vie, Ernest Mancoba n'a pas réellement inspiré d'élèves

12 Artiste et commissaire d'expositions, il est le fondateur de la revue *Third Text*, revue de référence pour l'art dans le contexte de la mondialisation.

13 Commissaire d'expositions d'origine soudanaise, professeur d'histoire de l'art à l'université de Cornell aux États-Unis.

14 Salah Hassan, *Nka*, n° 18, 2003. La revue accueille également un texte d'Elza Miles et une interview d'Ernest Mancoba par Hans Ulrich Obrist.

ou de suiveurs dans son pays d'origine¹⁵. Il s'agit d'un modèle théorique façonné après sa mort.

La pluralité de ces approches révèle combien l'œuvre d'Ernest Mancoba se situe dans un entre-deux, un pan de l'histoire qui échappe aux classifications établies. Cet entre-deux, l'artiste l'a lui-même cultivé, souhaitant échapper au piège des catégories. Si l'œuvre d'Ernest Mancoba peut être étudiée dans un cadre africain, la positionner dans un héritage africain reste problématique. L'ambiguïté de ce positionnement reposant sur l'origine ethnique est frappante : Ernest Mancoba est africain, certes, mais il découvre aussi tardivement l'Afrique. Il a la révélation de l'art africain traditionnel via la lecture de l'ouvrage *Primitive Negro Sculpture* de Paul Guillaume et Thomas Munro. Certains détails formels de la sculpture africaine attirent le regard de l'artiste et font partie de son imaginaire visuel, comme les figures guerrières des plaques décorant les palais du royaume du Bénin¹⁶ dont ses peintures et dessins portent quelques réminiscences¹⁷. Mais l'artiste ne revendique guère une quelconque part d'africanité et s'éloigne des théories de la négritude, ainsi qu'il l'explique à Hans Ulrich Obrist :

nous aurions sûrement été en désaccord, car je n'ai jamais cru pour ma part à leur idée qui poussait à penser que le racisme en Occident était un problème de raisonnement ou un manque de compréhension. Je ne pense pas qu'il puisse se résoudre en inventant de nouveaux concepts idéologiques comme la « négritude » ; de même que je n'imaginerais pas les blancs se fonder sur un concept virtuel de « blanchitude »¹⁸.

Pour Ernest Mancoba, il ne s'agit pas de se singulariser mais de penser l'humanité comme unique. Alors que pour des théoriciens de la négritude comme Léopold Sédar Senghor le dialogue entre Afrique et Occident prend une dimension de défi, Ernest Mancoba appelle à l'équilibre :

je ne croyais pas, que nous, les Africains, plus que les autres, devions (car cela diminuerait pas d'un brin le racisme) montrer à l'homme blanc nos capacités à

15 Une affirmation à nuancer cependant en 2015, alors qu'une génération de jeunes artistes sud-africains lui rend hommage. L'artiste Kemang Wa Lehulere (né à Cape Town en 1984) a récemment présenté une vidéo expérimentale réalisée à partir des enregistrements de l'interview menée par Hans Ulrich Obrist quelques mois avant la mort d'Ernest Mancoba.

16 Dont de nombreux exemples se trouvent dans la collection du British Museum à Londres, qu'Ernest Mancoba a visitée en 1938.

17 Une figure dressée et guerrière, brandissant des attributs, se retrouve dans *Figure debout*, 1960, crayon et encre sur papier, 32,5 × 21,5 cm, Statens Museum for Kunst, Copenhague ainsi que dans *Peinture*, 1971, huile sur toile, 76,2 × 55,2 cm, ARoS Aarhus Kunstmuseum, Arhus.

18 Obrist, *Conversations. Volume 1, op. cit.*

parler ou à écrire sa langue, à pratiquer ses sports, à apprendre ses coutumes, ses manières et ses actions intellectuelles ou à nous calquer sur sa prétendue « universalité » afin d'être considéré comme des êtres humains et comme ses égaux. Parce que la vraie universalité est un but commun sur l'horizon culturel, politique et spirituel, qui ne sera atteint que lorsque tous les groupes ethniques réaliseront, à travers un réel dialogue, que nous faisons partie de la même famille¹⁹.

Ce qui intéresse fortement Ernest Mancoba dans la création africaine traditionnelle est le rôle social du créateur ainsi que la dimension spirituelle des créations. Ernest Mancoba refuse toute forme d'appartenance pour son œuvre. Elle comprend une grande part théorique²⁰ et éthique. Chez Ernest Mancoba existe une véritable aspiration à l'unité, un profond désir de réconciliation entre l'esprit et la matière, face au fossé dans l'art occidental entre l'artiste, guide spirituel, et la société matérialiste. Cette exigence est traduite dans un langage plastique entre figuration et abstraction, qui rejoint un grand nombre de débats artistiques des avant-gardes occidentales. Ce qui fait d'Ernest Mancoba en Europe un peintre africain n'est pas tant à chercher du côté du formalisme que dans son insistance sur le rôle de l'art dans la société. L'œuvre d'Ernest Mancoba est empreint d'une quête des origines. Il tend vers cet âge d'or perdu qu'incarne l'art africain ancien, où le rôle de l'artiste, créateur d'objets rituels, était central dans la société. Au-delà des frontières, des cadres nationaux, Ernest Mancoba est en quête d'un art universel. L'universalité chez lui se combine avec l'humanité. Elle s'accomplit dans la reconnaissance d'autrui. Ses convictions, qui ont la force d'une éthique, expliquent le relatif isolement de l'artiste dans une société qui ne partage pas ses valeurs. Pour aborder son œuvre, il convient sans doute de privilégier une approche interstitielle, qui interroge l'écriture de l'histoire de l'art. L'œuvre d'Ernest Mancoba transcende les frontières et les classifications, en adoptant un langage moderne pour mieux mettre en exergue un âge d'or, moment d'harmonie où l'équilibre s'opère chez les hommes entre aspirations matérielles et spirituelles.

19 *Ibid.*

20 Voir à ce sujet les essais de Mancoba publiés au Danemark dans la revue *Billedkunst* (1968) et dans *Hvedekorn* (1962).

LA MODERNITÉ EN CADEAU ? REGARDS DES ACTEURS ÉTATIQUES AFRICAINS SUR LES ARTS VISUELS NATIONAUX

ALEXANDRE GIRARD-MUSCAGORRY

Mon propos n'est pas d'étudier l'inscription dans la modernité d'un artiste ou d'une scène artistique spécifique, mais plutôt d'attirer l'attention sur une catégorie d'objets – les cadeaux diplomatiques – souvent ignorée des travaux portant sur le mécénat des États africains ou sur l'articulation plus large entre l'art et le politique dans l'Afrique postcoloniale¹.

Dans le cadre d'un mémoire de recherche de l'École du Louvre, mon attention s'est portée sur un ensemble de présents offerts par des représentants d'États de l'Afrique subsaharienne à des présidents français, de Valéry Giscard d'Estaing (1974-1981) à Nicolas Sarkozy (2007-2012)². Le corpus que j'ai constitué rassemble plus de 1 000 objets – un peu moins de 400 si l'on se limite aux seuls cadeaux de chefs d'État – qui relèvent, pour la plupart, des champs de l'artisanat d'art (vaisselle, éléments mobiliers, etc.), de la curiosité naturelle (défenses d'éléphants, animaux naturalisés) ou de l'« art du souvenir » (statuettes décoratives, objets commémoratifs). Je ne m'intéresserai pas ici à ces pièces qui soulèvent pourtant de multiples enjeux idéologiques ou politiques, pour me concentrer plutôt sur un groupe restreint de cadeaux reçus par François Mitterrand entre 1981 et 1995, essentiellement des œuvres picturales dont les auteurs nous sont connus. En effet, en marge des objets utilitaires et des reproductions de pièces iconiques des arts classiques africains, plusieurs cadeaux dénotent la volonté de certains États de valoriser officiellement le travail de créateurs ayant développé une pratique artistique singulière. Je

- 1** Je remercie, pour leur contribution à la rédaction de ce texte, Dominique Jarrassé, professeur d'histoire de l'art contemporain à l'université Michel de Montaigne-Bordeaux III, Sandrine Bula, conservateur en chef, chargée de mission Photographie aux Archives nationales, Pierre-Antoine Jacquin, attaché de conservation du Musée d'Art et d'Histoire Romain Rolland de Clamecy et François Martin, conservateur en chef des musées de la Nièvre. Mes remerciements s'adressent également à Maureen Murphy et Nora Greani pour leurs remarques et leur relecture attentive.
- 2** Alexandre Girard-Muscagorry, *Le cadeau postcolonial : les arts africains dans les échanges diplomatiques entre la France et les États de l'Afrique subsaharienne sous la V^e République*, Mémoire de recherche sous la direction de Dominique Jarrassé, École du Louvre, 2015.

chercherai à montrer comment ces œuvres peuvent nous renseigner sur le positionnement des différents États par rapport à la richesse créative locale, avant d'illustrer un cas emblématique de « diplomatie artistique » : celui des tapisseries réalisées aux Manufactures nationales des arts décoratifs de Thiès (Sénégal).

La mise en scène de la modernité lors des rencontres diplomatiques

En prélude à cette réflexion, il est intéressant de réinscrire l'enjeu des présents protocolaires dans le contexte plus large des échanges diplomatiques entre la France et les États de l'Afrique subsaharienne. Les « tournées » – selon le terme consacré – de présidents français en Afrique constituent en effet de véritables opérations de mises en scène du pouvoir qui se déploient à partir de rituels et de pratiques protocolaires dont l'orchestration soignée tient compte de l'attitude des protagonistes, mais également de l'environnement dans lequel ils prennent place³. À ce titre, il est frappant d'observer, lors des voyages de Valéry Giscard d'Estaing ou François Mitterrand sur le continent, la présence discrète mais récurrente d'œuvres graphiques ou picturales à l'esthétique « moderniste » décorant les espaces où la mise en scène des chefs d'État a lieu. Les reportages photographiques réalisés par l'Élysée lors de leurs déplacements officiels dans plusieurs États africains⁴, illustrent la manière dont la création artistique s'immisce dans l'environnement de la visite diplomatique et participe de la mise en valeur de ses acteurs.

Au Sénégal, où le président Léopold Sédar Senghor développe dès les années 1960 une politique active de soutien institutionnel à la création, les tapisseries produites par les Manufactures sénégalaises des arts décoratifs de Thiès, sur lesquelles je reviendrai par la suite, sont très présentes dans les espaces de représentation des bâtiments publics ou officiels. Un cliché pris le 20 avril 1977 par le service photographique de l'Élysée (**fig. 1**), dans la salle où

3 Jean-William Dereymez, Olivier Ihl et Gérard Sabatier (dir.), *Un cérémonial politique : les voyages officiels des chefs d'État*, Paris, L'Harmattan, 1998.

4 À partir de 1952, un service photographique est créé à l'Élysée afin de couvrir l'activité du président de la République, en particulier lors de ses déplacements à l'étranger ou à l'occasion de la réception d'homologues à Paris. Ce travail est effectué à la demande du service de presse, du service du protocole ou du chef de cabinet. Les reportages ainsi réalisés prennent la forme de planches-contacts qui documentent très précisément les diverses cérémonies auxquelles participe le chef de l'État français au cours de ses rencontres diplomatiques. Pascal Geneste (dir.), *Archives de la présidence de la République : Valéry Giscard d'Estaing, 1974-1981*, Paris, Archives nationales, Somogy, 2007.

sont organisés les débats lors du IV^e Sommet franco-africain de Dakar, suggère la portée symbolique de ces productions. À l'extrémité de l'assemblée des chefs d'État africains, Léopold Sédar Senghor et Valéry Giscard d'Estaing sont assis sous la tapisserie tissée à partir du célèbre carton de Papa Ibra Tall (1935-2015), *La semeuse d'étoiles*, créé dans les années 1970. Surplombant l'assistance, l'élégante silhouette féminine, devenue l'une des icônes de cette « École de Dakar » promue par le chef d'État sénégalais⁵, semble présider au bon déroulement des discussions tout en s'affirmant comme un marqueur visuel fort de la modernité artistique nationale.



Fig. 1. Sommet franco-africain à Dakar, Centre international d'Échanges, 20 avril 1977, Archives nationales, AG/5(3)/3502, reportage n° 3487, planche n° 4 (détail) © Archives nationales/Alexandre Girard-Muscagorry.

La visibilité des productions des Manufactures se poursuit lors du dîner officiel au palais présidentiel (**fig. 2**) où la table des chefs d'État est dressée

5 Un exemplaire de cette tapisserie est notamment présenté au Grand Palais en 1974, lors de l'exposition « Art sénégalais d'aujourd'hui ». Cette manifestation, présentant principalement les œuvres acquises par l'État sénégalais lors des salons nationaux annuels, entamera une tournée de dix ans à travers le monde et contribuera à la reconnaissance internationale de « l'École de Dakar ». Voir Galeries nationales du Grand Palais, *Art sénégalais d'aujourd'hui*, cat. expo., Paris, Galeries nationales du Grand Palais (24 avril-24 juin 1974), Dakar, Les Nouvelles éditions africaines, 1974, p. 75; Elizabeth Harney, *In Senghor's Shadow: Art, Politics, and the Avant-Garde in Senegal, 1960-1995*, Durham, Duke University Press, 2004.

devant une imposante tapisserie servant de toile de fond aux silhouettes des convives. Un dispositif analogue est retenu quelques années plus tard lors de la conférence de presse que donne François Mitterrand au terme de sa visite au Sénégal (**fig. 3**). Le cadrage adopté par le photographe officiel permet de prendre conscience du rôle de la tapisserie dans la théâtralisation de cet instant de communication politique.



Fig. 2. Sommet franco-africain à Dakar, dîner au Palais présidentiel, 20 avril 1977, Archives nationales, AG/5(3)/3502, reportage n° 3487, planche n° 7 (détail) © Archives nationales/Alexandre Girard-Muscagorry.



Fig. 3. Voyage officiel de François Mitterrand au Sénégal, déclaration à la presse, 25 mai 1982, Archives nationales, AG/5(4)/SPH7/P/2, reportage n° 4902, planche n° 36 (détail) © Archives nationales/Alexandre Girard-Muscagorry.



Fig. 4. Voyage officiel de François Mitterrand au Zaïre, accueil à l'aéroport de Kinshasa, 8 décembre 1984, Archives nationales, AG/5(4)/SPH23, reportage n° 5510, planche n° 1 (détail) © Archives nationales/Alexandre Girard-Muscagorry.

La prise en compte d'œuvres d'art contemporain dans la « scénographie » de l'échange diplomatique s'observe également dans l'ex-Zaïre. En décembre 1984, François Mitterrand se rend en voyage officiel dans ce pays, à l'invitation de Mobutu Sese Seko. L'accueil du président français à l'atterrissage de son avion est suivi d'un entretien avec son homologue dans le salon d'honneur de l'aéroport. Les deux hommes d'État sont photographiés assis côte-à-côte sur une banquette, sous un grand tableau représentant un groupe de femmes à la pêche (**fig. 4**). Il est délicat, en l'absence de signature visible, d'attribuer cette œuvre avec certitude. Cependant, les corps charpentés des figures féminines, empreints d'une monumentalité sculpturale, la gamme chromatique assourdie ou le choix d'un

thème iconographique ayant trait aux activités économiques « traditionnelles » de la vie zaïroise, la rapprochent de certaines toiles de l'artiste Tsikho-Pehzo Ndamvu (né vers 1939)⁶. Ce peintre, formé à l'Académie des beaux-arts de Léopoldville (Kinshasa) où il enseignera par la suite, est méconnu en Occident, mais rencontre au cours des années 1980 un succès important auprès des élites zaïroises et bénéficie du soutien régulier des instances officielles⁷.

Outre la décoration des espaces servant de cadre aux échanges, la création contemporaine s'observe au sein même des programmes des visites officielles, qui sont élaborés conjointement par les services du protocole des

6 L'artiste est d'ailleurs identifié comme l'auteur de la décoration du salon d'honneur de l'aéroport de N'Djili. « N'Damvu Tsiku » (<https://goo.gl/71aH9O>, consulté le 6 février 2016).

7 Il réalise notamment une peinture pour le siège du Parti à Nsele qui présente Mobutu comme le sauveur du pays. Le président zaïrois et les ministres du pays ont collectionné régulièrement ses œuvres. Kojo Fosu, *20th Century Art of Africa*, Zaria, Gaskiya Corp., 1986.

États africains et de la France. Une place significative est, de toute évidence, accordée aux entretiens bilatéraux, aux discours dans des institutions nationales (parlement, hôtel de ville), à la rencontre d'acteurs économiques ou politiques, mais la promotion de la culture nationale n'est pas omise, qu'elle prenne la forme de la visite d'un musée, d'un centre artisanal ou de la participation à un spectacle de danse traditionnelle. La création contemporaine s'imisce à nouveau dans l'agenda officiel. Le 15 novembre 1986, dans le cadre du voyage officiel du président français au Togo, Danielle Mitterrand est conviée à découvrir l'atelier de l'artiste Paul Ahyi (1930-2009). Les photographies de cette visite présentent la Première dame parcourant les abords du lieu où des sculptures monumentales en bois sont disposées, semblables à des totems compacts et stylisés (**fig. 5**). Paul Ahyi, à l'instar de Tsikho-Pehzo Ndamvu, a été employé tout au long de sa carrière par le gouvernement togolais. Formé aux Beaux-Arts de Lyon et de Paris entre 1952 et 1959, il rentre au Togo dès l'indépendance acquise, où il est chargé de dessiner le drapeau national ainsi qu'un grand nombre de monuments en ciment décorant les rues de Lomé⁸. Honoré de plusieurs décorations officielles⁹, Paul Ahyi constitue, selon Pierre Gaudibert ou Susan Vogel¹⁰, l'archétype de l'artiste « savant » ou « international », ayant tracé sa carrière officielle avec une extrême régularité¹¹.

Ces trois exemples nous montrent que la création contemporaine, sous ses avatars « modernistes », est bien présente lors des réceptions diplomatiques de chefs d'État français sur le continent africain. Ce constat suggère une volonté des dirigeants d'exposer le dynamisme des arts visuels produits dans leurs pays. Il témoigne, par ailleurs, du rôle de mécènes des États africains qui, à travers leurs politiques d'acquisition, font la promotion de certaines formes de création dans les lieux officiels du pouvoir. De Marshall Mount à Susan Vogel, en passant par Pierre Gaudibert, les premiers auteurs à avoir publié des ouvrages de synthèse sur les nouvelles formes d'art apparues en Afrique dans la seconde moitié du xx^e siècle, ont mis en lumière l'attention, voire la

8 Pierre Amrouche, « Paul Ahyi, charpentier des corps », *Présence Africaine*, 2009, vol. 179-180, n° 1, p. 275-279.

9 En 1970, il est fait officier de l'Ordre du Mono et, en 1985, officier des Arts et des Lettres, commandeur des Palmes académiques françaises. « Paul Ahyi », *Africultures* (<http://go.gl/5KQTJb>, consulté le 6 février 2017).

10 Pierre Gaudibert, *L'Art africain contemporain*, Paris, Cercle d'art, 1991 ; Susan Vogel (dir.), *Africa Explores : African Art in the 20th Century*, New York, Center for African Art, 1991.

11 Une œuvre de Paul Ahyi, *Hymne à la Paix*, a été offerte à Jacques Chirac par Gnassingbé Eyadema en 2001, aujourd'hui conservée au Musée du président Jacques Chirac de Sarran (inv. n° 2002.0001.0326).



Fig. 5. Voyage officiel de François Mitterrand au Togo, visite de l'atelier de Paul Ahyi, 15 novembre 1986, Archives nationales, AG/5(4)/SPH/35, reportage n° 5975, planche n° 20 (détails) © Archives nationales/Alexandre Girard-Muscagorry.

focalisation, des gouvernements sur les artistes « académiques¹² ». Cette analyse s'applique-t-elle également au domaine des cadeaux diplomatiques ?

12 Marshall W. Mount, *African Art. The Years since 1920*, New York, Da Capo Press, 1980 ; Pierre Gaudibert, *L'Art africain contemporain*, *op. cit.* ; Susan Vogel (dir.), *Africa Explores*, *op. cit.*

De la diversité des registres artistiques mobilisés

L'étude des œuvres picturales africaines déposées au Musée du Septennat de Château-Chinon et au Musée d'Art et d'Histoire de Clamecy¹³ – les deux principales institutions qui conservent aujourd'hui les cadeaux de François Mitterrand – permet de prendre conscience de la diversité des registres artistiques mobilisés par les donateurs. Une scène de marché de l'Ivoirien Kadjo James Houra (né en 1952), offerte tardivement à François Mitterrand, constitue une première illustration de cette modernité artistique mise en cadeau (fig. 6). L'artiste s'est attaché à dépeindre le pittoresque d'un groupe de femmes assises sous les palmiers d'une plage. Au premier plan, un homme tire un charriot monté sur pneus, tandis que des bidons métalliques ferment à droite la composition. On retrouve ici le style distinctif de ce peintre ivoirien qui introduit une certaine originalité dans une scène de facture classique au travers d'un quadrillage qui fragmente la surface en tesselles colorées. Cette tension entre l'effet de profondeur suggéré par la succession très nette des différents plans et le damier qui ramène la représentation à une certaine planéité, constitue un trait stylistique distinctif qui fera le succès de Kadjo James Houra¹⁴. Le travail de ce peintre bénéficie d'une visibilité inattendue en France en 2013 à la suite d'un scandale politique entourant Claude Guéant. L'ancien ministre de l'Intérieur de Nicolas Sarkozy, est alors accusé d'avoir conservé une toile de Kadjo James Houra offerte par Alassane Ouattara qu'il était censé déposer au Mobilier national au terme de ses fonctions¹⁵. Derrière l'anecdote, cet épisode souligne la reconnaissance officielle dont jouit cet artiste ainsi que son inclusion durable dans le corpus des cadeaux officiels ivoiriens. Au regard de la carrière de Kadjo James Houra, le choix d'offrir des œuvres de cet artiste n'est guère étonnant. Peu connu en France, il a pourtant profité du soutien régulier de l'État ivoirien : docteur en histoire de l'art – auteur d'une thèse en 1984 sur la situation de l'art contemporain en Côte

13 Soucieux de ne pas connaître de scandale similaire à celui dit « des diamants de Bokassa » qui avait fait trébucher Valéry Giscard d'Estaing en 1979, François Mitterrand organise rapidement la répartition des cadeaux diplomatiques reçus au cours de ses mandats dans différents lieux. Si l'essentiel des présents est déposé au Musée du Septennat (Château-Chinon), inauguré en 1986, plusieurs centaines d'œuvres sont données au Musée d'Art et d'Histoire Romain Rolland de Clamecy en 1994 et au Musée François Mitterrand de Jarnac, ouvert en 1995. 18 000 ouvrages ont également été remis au Centre culturel Jean Jaurès de Nevers. « La Donation François Mitterrand, les lieux », *Musées de la Nièvre. Études et documents*, n° 10, 2007, p. 49-53.

14 Susan Vogel (dir.), *Africa Explores*, op. cit.

15 Samuel Laurent, « Claude Guéant a oublié de rendre un tableau reçu en cadeau alors qu'il était ministre », *Le Monde*, 13 mai 2013 (<http://goo.gl/Dds3M3>, consulté le 6 février 2017).



Fig. 6. Kado James Houra, *Marché africain*, huile sur toile, inv. n°1994.1.347, Musée d'Art et d'Histoire Romain Rolland de Clamecy © Alexandre Girard-Muscagorry.

d'Ivoire¹⁶ –, ancien directeur des Beaux-Arts d'Abidjan, actuel inspecteur général en charge de la Culture et de la Francophonie, Kado James Houra a effectué un parcours officiel d'une grande cohérence à la fois comme artiste, intellectuel et fonctionnaire de l'État. D'autres œuvres de peintres ayant intégré le panthéon de la création des États donateurs ont été offertes, à l'image d'une toile représentant des vanniers au travail, conservée au Musée de Clamecy¹⁷. Cadeau du président du Congo, Denis Sassou-Nguesso, cette peinture a été réalisée par l'artiste Hilarion Ndinga (1932-2015)¹⁸, dont le chef d'État congolais a été un mécène régulier.

16 Kado James Houra, *Les nouvelles formes plastiques en Côte d'Ivoire : rupture ou continuité ?*, thèse de 3^e cycle, université Paris 1, 1984.

17 L'œuvre porte le numéro d'inventaire 1994.1.318.

18 Le jeune Hilarion Ndinga intègre l'atelier de l'un des tous premiers peintres installés en tant que professionnels indépendants à Brazzaville, Guy-Léon Fylla. Il rencontre ensuite Pierre Lods et participe aux activités du Centre d'art de Poto-Poto. Durant le régime populaire, Ndinga s'oppose à l'embrigadement des artistes. Il circule beaucoup en Afrique de l'Ouest. Denis Sassou-Nguesso apparaît comme un fervent soutien : il lui commande la décoration de

Cependant, ces œuvres d'artistes ayant reçu régulièrement les hommages nationaux, sont loin de constituer l'essentiel des tableaux offerts. Certains États, comme la République centrafricaine, ont privilégié des pièces de créateurs cherchant à se positionner entre l'artisanat d'art et l'art contemporain. Le général André Kolingba, à la tête de la Centrafrique de 1986 à 1993, a fait don à François Mitterrand de plusieurs panneaux réalisés suivant les techniques de la mosaïque et de la marqueterie, mêlant tesselles d'ivoire ou d'os et chutes de bois exotiques. Les compositions, de deux types distincts, adoptent une manière résolument géométrique (**fig. 7**) ou s'inspirent de formes emblématiques des arts africains comme les figures de reliquaire kota (**fig. 8**). Ces œuvres décoratives, précieuses dans le choix des matériaux et soignées dans l'exécution, ont été réalisées par Cyr Perroni, un Français né à la Martinique qui s'est installé à Bangui dans les années 1950. Celui-ci est présenté comme le catalyseur d'un renouveau de la création centrafricaine ayant mis en place, avec succès, un atelier d'enseignement afin de faire connaître de nouvelles techniques du travail du bois et formé plusieurs générations de créateurs. Cyr Perroni, aujourd'hui décédé, pratiquait des prix élevés et signait la plupart de ses panneaux en y apposant son monogramme sculpté. Il a également ouvert un espace, la Galerie Perroni, pour exposer ses propres œuvres ainsi que celles de ses élèves. Dans la même veine, le président rwandais, Juvénal Habyarimana, a offert à François Mitterrand un panneau sculpté en bas-relief dans l'atelier de Jean-Baptiste Sebukangaga (**fig. 9**). Formé à l'École des Beaux-Arts de Léopoldville, au cours des années 1950, ce dernier a enseigné pendant dix ans à l'École d'Arts de Nyundo tout en poursuivant parallèlement une production pour le marché local. Il a notamment participé à la décoration de plusieurs bâtiments officiels et réalisé différentes œuvres offertes en cadeaux diplomatiques à Bill Clinton et Jean-Paul II¹⁹. Si la technique ou le format utilisé ne se distinguent pas d'une production plus classique, l'artiste démontre ici sa singularité par la qualité de l'exécution et le choix d'un thème iconographique rare : la construction d'un édifice par un groupe de personnages, mêlant hommes et femmes. La composition, particulièrement dense,

la salle Congo au sein de l'OUA en 1986. « J'ai eu l'occasion d'aller travailler chez lui [Sassou-Nguesso], en tant que décorateur de sa maison. Non seulement sur le plan architectural, mais j'ai apporté une note décorative sur le plan figuratif. J'ai amené des tableaux et tout ça, et j'ai essayé de les placer dans les bâtiments. [...] Il préférerait le figuratif à l'abstrait » (entretien, 23/10/2010, Brazzaville). Nora Greani, *Art sous influence. Une approche anthropologique de la créativité contemporaine au Congo-Brazzaville*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Loup Amselle, EHESS, 2013.

19 Jean-Pierre Bucyensenge, « How art brought fame, fortune to Huye man », *The New Times*, 24 janvier 2015 (<http://goo.gl/yPySwr>, consulté le 6 février 2017).



Fig. 7. Cyr Perroni, Panneau décoratif, bois, inv. n° 58DFM/AFR0031, Conseil général de la Nièvre, Musée du Septennat, Château-Chinon © Alexandre Girard-Muscagorry.



Fig. 8. Cyr Perroni, Panneau décoratif, bois et ivoire, Conseil général de la Nièvre, Musée du Septennat, Château-Chinon © Alexandre Girard-Muscagorry.



Fig. 9. Atelier de Jean-Baptiste Sebukangaga, Panneau décoratif, bois, inv. n° 58DFM/AFR0021, Conseil général de la Nièvre, Musée du Septennat, Château-Chinon © Alexandre Girard-Muscagorry.

s'organise en une succession de travailleurs qui s'entraident pour porter une charge ou ériger un mur. L'absence de tout élément décoratif, à l'exception de la bordure, ou de toute référence à une Afrique sauvage et fantasmée, pourtant fréquente dans ce genre de panneaux, permet de concentrer l'attention du spectateur sur le message sous-jacent : l'énergie du travail collectif et la force de la cohésion populaire dans la construction de la nation.

Il est, enfin, intéressant de noter que François Mitterrand a reçu plusieurs œuvres de créateurs qualifiés communément de « populaires » ou « urbains » dans le cadre de ses déplacements officiels, en particulier des portraits. Bien que le qualificatif soit à bien des égards critiquable et tende à nier la diversité des trajectoires individuelles²⁰, il permet néanmoins de souligner le statut singulier de ces créateurs qui ne sont pas issus originellement des formations et circuits classiques du monde de l'art. François Mitterrand a reçu ainsi un portrait le représentant, réalisé en 1988 par le peintre Babacar Lô, dit Lô-Ba (**fig. 10**). Avec Gora M'Bengue, Babacar Lô est le créateur de *souwères*²¹ le plus réputé du Sénégal, dont les œuvres figurent dans maintes publications européennes²². Pour ce portrait de François Mitterrand, l'artiste s'est directement inspiré de la photographie officielle du président français, ici encadrée par les deux minarets d'une mosquée – réminiscence de l'importance de l'iconographie religieuse, dans son travail et dans celui des artistes « sous-verriers » en général. Quelques années auparavant, le 23 mai 1982, François Mitterrand avait également reçu un portrait lors de son séjour à Yamoussoukro, dans le cadre d'un voyage officiel en Côte d'Ivoire, en présence de Félix Houphouët-Boigny (**fig. 11**). Comme Valéry Giscard d'Estaing en 1978, Mitterrand y est élevé à la dignité de chef traditionnel akan et reçoit à ce titre les insignes de son nouveau rang (couronne, sabre d'apparat, chasse-mouches, bâton de linguiste), ainsi que ce portrait qui le représente arborant les différents *regalia*²³.

20 Bennetta Jules-Rosette, « Rethinking the Popular Arts in Africa : Problems of Interpretation », *African Studies Review*, 1987, vol. 30, n° 3, p. 91-97.

21 Cette technique picturale, très répandue au Sénégal, consiste à représenter à l'envers le sujet sur une plaque de verre, qui est ensuite retournée et appliquée contre une plaque de carton ou de médium. Les couches de peintures sont posées en succession inverse par rapport au processus pictural habituel : les contours et les détails intérieurs précèdent les aplats colorés, rendant ainsi tout repentir impossible. L'application des couleurs directement sur le verre leur donne ce vif éclat, si singulier et plaisant.

22 Voir, par exemple, Anne-Marie Bouttiaux et Martine Jawerbaum, *Senegal Behind Glass : Images of Religious and Daily Life*, Munich, Tervuren, Prestel, Musée royal de l'Afrique centrale, 1994.

23 Le reportage photographique, réalisé par l'Élysée à l'occasion de ce déplacement en Côte d'Ivoire, documente très précisément la remise de ces insignes, aujourd'hui exposés au Musée du Septennat. Voyage officiel de François Mitterrand en Côte d'Ivoire, Remise de

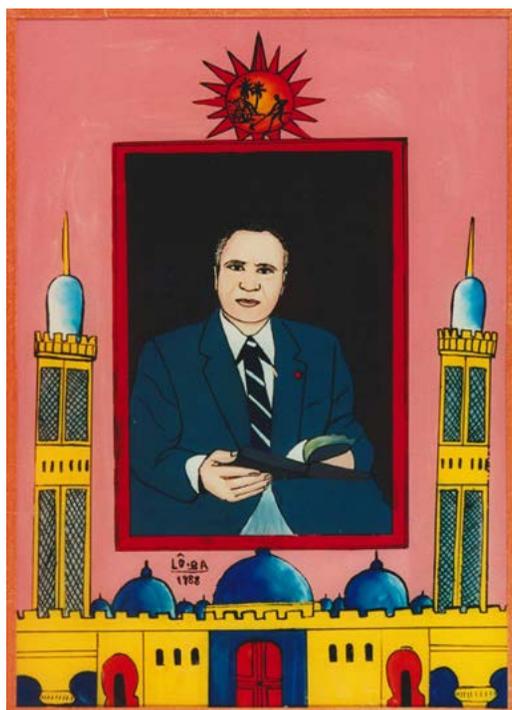


Fig. 10. Babacar Lô, *Portrait de François Mitterrand*, peinture sous verre, 1988, inv. n° 1994.1.122, Musée d'Art et d'Histoire Romain Rolland de Clamecy © Musée d'Art et d'Histoire Romain Rolland de Clamecy.



Fig. 11. K. Yssouf, *Portrait de François Mitterrand*, huile sur toile, vers 1982, inv. n° 58DFM/AFR0010, Conseil général de la Nièvre, Musée du Septennat, Château-Chinon © Alexandre Girard-Muscagorry.

Le traitement naturaliste, voir hyperréaliste, de la figure ainsi que la signature de l'artiste accolée au nom et à l'adresse de l'atelier – « ART & DÉCOR/B.P. 357/YAMOUSSOUKRO » – rapprochent cette toile du travail des peintres d'enseignes qui, en marge des commandes publicitaires, réalisent fréquemment des portraits de personnages importants ou d'hommes politiques.

Dès lors, l'examen rapide de la création contemporaine offerte en cadeau diplomatique permet de nuancer l'idée d'une association mécanique entre le positionnement de l'artiste et le type de commanditaire ou le public ciblé. En 1991, Pierre Gaudibert laissait, par exemple, entendre l'opposition des élites politiques africaines au travail de ces artistes :

Sur le plan de la reconnaissance artistique, ils se heurtent à l'hostilité de la majorité des politiques, des diplomates et des artistes professionnels africains [...]. Ils ne trouvent pas en eux des artistes « représentatifs », officiellement présentables pour désigner leur pays devant la communauté internationale – ceux que les Cubains ont épinglé du nom savoureux d'« art consulaire »²⁴ !

En réalité, loin de se restreindre aux seules œuvres d'artistes évoluant dans les circuits officiels, les donateurs font appel aux productions de créateurs issus des horizons les plus divers. La cohérence n'apparaît donc pas tant dans le registre artistique mobilisé que dans la thématique des œuvres offertes : celles-ci se révèlent être bien souvent consensuelles et décoratives, explorant des thèmes archétypaux et une vision quelque peu fantasmatique de l'Afrique, celle des animaux sauvages, des masques et du pittoresque de la vie quotidienne.

Les cadeaux africains à l'aune des politiques de promotion artistique : le cas du Sénégal

Il convient d'insister une nouvelle fois sur le fait que les œuvres qui viennent d'être évoquées demeurent des pièces isolées au sein d'ensembles de cadeaux largement dominés par les reproductions des grands archétypes de la statuaire africaine, les souvenirs standardisés ou les objets utilitaires. Elles ne s'intègrent que rarement dans des stratégies cohérentes qui chercheraient à faire de ces cadeaux un outil efficace de promotion artistique à l'étranger.

cadeaux à l'hôtel de ville de Yamoussoukro, 23 mai 1982, Archives nationales, AG/5(4)/SPH/7/P/2, reportage n° 4902, planche n° 26.

24 Pierre Gaudibert, *L'Art africain contemporain*, op. cit., p. 53.

Seul le Sénégal, et dans une moindre mesure le Gabon²⁵, semblent avoir tenté de développer une véritable diplomatie artistique en utilisant les présents protocolaires comme des « [...] ambassadeurs des idéaux d'un État moderne et progressif », selon les termes d'Ima Bedong²⁶.

Si le cas de la Manufacture nationale de tapisserie de Thiès, connue à partir de 1971 sous le nom de « Manufactures nationales des arts décoratifs », est souvent cité comme un exemple de l'important programme de soutien institutionnel à la création développé au Sénégal à partir de 1959, peu de travaux ont cherché à suivre le destin des productions de cette structure. Inaugurées en 1966, la même année que le Musée dynamique, les Manufactures ont joué un rôle central dans l'affirmation d'une « école sénégalaise » sur la scène internationale²⁷. Cette institution illustre parfaitement le projet présidentiel de Léopold Sédar Senghor : rénover une technique considérée comme proprement africaine – Senghor situait l'invention de la tapisserie dans l'Égypte ancienne – à l'aune des apports de l'Occident. Le peintre Papa Ibra Tall, à la tête de l'institution jusqu'en 1975, envoie les quatre premiers lissiers se former en France, dans les manufactures d'Aubusson et de Beauvais²⁸. De même, on importe les écheveaux de laine et les métiers à tisser de France²⁹. La réalisation des cartons de tapisserie est quant à elle confiée à des artistes-peintres employés par l'État : Papa Ibra Tall au premier chef, mais également Ousmane Faye ou Modou Niang, dont le travail s'inscrit dans la veine abstraite et décorative qui caractérise une part importante de « l'École de Dakar³⁰ ». La production de ces pièces est alors particulièrement coûteuse, en raison de l'importation des matières premières et du temps nécessaire à leur production.

25 Le Gabon s'emploie à offrir le même type d'œuvres dans la durée, en l'occurrence des sculptures en pierre de M'Bigou qui, à la faveur d'expositions internationales et de leur inclusion dans le cadre muséal, ont peu à peu migré du statut d'artisanat à celui de support d'expression privilégié des artistes gabonais. Voir Alexandre Girard-Muscagorry, *Le cadeau postcolonial*, op. cit., p. 114-119.

26 Ima Bedong, « Negritude : Between Mask and Flag. Senegalese Cultural Ideology and the "École de Dakar" », dans Susan Vogel (dir.), *Africa Explores*, op. cit. p. 202.

27 Sidney L. Kasfir, « Taste and Distaste. The Canon of New African Art », *Transition*, 1992, n° 57, p. 52-70.

28 Elizabeth Harney, *In Senghor's Shadow*, op. cit.

29 Anne Jean-Bart précise que les 140 couleurs de laine utilisées sont fournies par les ateliers Pinton à Aubusson et les fils de coton sont produits par la Cotonnière du Cap Vert. Anne Jean-Bart, « Les Manufactures sénégalaises des Arts décoratifs », dans Frederich Axt (dir.), *Anthologie des arts plastiques contemporains au Sénégal*, Francfort-sur-le-Main, Museum für Volkerkunde, 1989, p. 69-70.

30 « Tapisseries de Thiès », *African Arts*, 1970, vol. 3, n° 2, p. 61-63.

On estimait leur coût en 1989 à 400 000 francs CFA le mètre carré³¹. L'État sénégalais en est donc le principal sinon l'unique acquéreur : une commission spéciale, présidée par Senghor, sélectionne les tapisseries destinées à intégrer les collections nationales ou à être offertes à différents chefs d'État³² ou institutions internationales (UNESCO, ONU, Union africaine, Agence de la francophonie, etc.).

En 1981, le départ du pouvoir de Léopold Sédar Senghor au profit de son Premier ministre, Abdou Diouf, ne signe pas l'arrêt définitif des manufactures. Si la baisse des subsides publics entraîne une forte diminution de la production – celle-ci passe d'une trentaine de pièces par an à moins d'une dizaine – les tapisseries vont demeurer un cadeau diplomatique de choix. François Mitterrand reçoit ainsi deux pièces, aujourd'hui exposées au Musée du Septennat : *Rendez-vous au soleil*, d'après un carton de Jacob Yacouba (1947-2014) (fig. 12) et *Les oiseaux de Djoudj* d'Amadou Sow (1951-2015) (fig. 13), offertes par Abdou Diouf, respectivement en 1982 et 1985. Les deux œuvres déploient des styles très différents : sur la première, trois profils féminins se détachent sur un fond rouge, rythmé d'un réseau de lignes sinueuses et parallèles ; sur la seconde, six oiseaux sur un fond vert, traité dans un style beaucoup plus épuré et géométrique. En dépit de leurs différences stylistiques, ces deux œuvres allient parfaitement un traitement plastique abstrait ou moderniste à des thèmes iconographiques puisant dans les richesses culturelles et artistiques du pays. Les deux artistes ont reçu également les honneurs de l'État sénégalais, exposés lors de grandes manifestations comme « Art sénégalais d'aujourd'hui » présenté au Grand Palais en 1974 pour Amadou Sow ou « Art sur vie : art contemporain du Sénégal » à la Grande Arche en 1990 pour Jacob Yacouba³³. Le don de tapisserie se poursuit sous Jacques Chirac et Nicolas Sarkozy. Le premier reçoit une édition de *La semeuse d'étoiles* en 1995³⁴ et le second une pièce d'après un carton de l'artiste Daouda Diouck en 2007³⁵.

31 Anne Jean-Bart, « Les Manufactures sénégalaises des Arts décoratifs » dans Frederich Axt (dir.), *Anthologie des Arts Plastiques Contemporains au Sénégal*, op. cit.

32 Concernant les cadeaux destinés aux présidents français, Kojo Fosu évoque l'existence d'une tapisserie réalisée d'après un carton de Papa Ibra Tall, offerte à Georges Pompidou, dont je n'ai malheureusement pas encore pu retrouver la trace. Kojo Fosu, *20th Century Art of Africa*, op. cit.

33 Galeries nationales du Grand Palais, *Art sénégalais d'aujourd'hui*, op. cit. ; Pierre Gaudibert (dir.), *Art sur vie : art contemporain du Sénégal*, cat. expo., La Défense, Grande Arche de la Fraternité (18 septembre-28 octobre 1990), Paris, ADEC, 1990.

34 La pièce est conservée dans les collections du Musée du président Jacques Chirac sous le numéro d'inventaire 2000.0001.0408.

35 La tapisserie, aujourd'hui conservée au Mobilier national sous le numéro d'inventaire TA-0007, a été offerte à Nicolas Sarkozy le 26 juillet 2007 alors que celui-ci effectuait une visite de travail au Sénégal.



Fig. 12. Jacob Yacouba, *Rendez-vous au soleil*, tapisserie, inv. n° 58DFM/AFR0012, Conseil général de la Nièvre, Musée du Septennat, Château-Chinon © Alexandre Girard-Muscagorry.



Fig. 13. Amadou Sow, *Les Oiseaux de Djoudj*, tapisserie, inv. n° 58DFM/AFR0208, Conseil général de la Nièvre, Musée du Septennat, Château-Chinon © Alexandre Girard-Muscagorry.

De toute évidence, ce mouvement de promotion d'une création artistique distincte des arts africains classiques ou de l'artisanat s'intensifie avec le temps. Par exemple, si les œuvres picturales représentaient 10 % du corpus des cadeaux présidentiels offerts à François Mitterrand, ce pourcentage a progressé de trois points en ce qui concerne les présents de Jacques Chirac³⁶. De même on constate un élargissement du spectre de la création mobilisée par les donateurs : en sus des œuvres d'artistes « officiels » comme le Congolais (Congo-Brazzaville) Marcel Gotène ou le Togolais Paul Ahyi et des peintures « populaires », le président français a reçu un diptyque du plasticien malien Abdoulaye Konaté qui a bénéficié à partir de la fin des années 1990 d'une importante reconnaissance critique et institutionnelle en Europe³⁷.

Soulignons, enfin, que l'enjeu de la modernité s'observe également dans le choix des cadeaux que la France destine aux chefs d'État africains. La modernité technologique du présent d'une part, qui échappe au champ de cette journée d'étude, mérite toutefois d'être évoquée. Ainsi, la préparation du voyage de Georges Pompidou en Éthiopie à la rencontre d'Hailé Sélassié suscite une intense correspondance entre le protocole et l'ambassade française afin de déterminer le cadeau le plus à même de satisfaire l'empereur. Face à la passion du souverain pour les « gadgets » et les « produits de notre technique », selon les termes de l'ambassadeur français, il est décidé de lui offrir un visiophone pour relier ses deux palais³⁸. Quant à la modernité artistique, celle-ci apparaît comme une problématique que le protocole s'efforce ponctuellement de prendre en compte. En 1976, à l'occasion du 70^e anniversaire de Léopold Sédar Senghor, l'ambassadeur de France au Sénégal, Xavier de La Chevalerie, suggère au directeur de cabinet du ministre de la Coopération, d'acheter au Poète-Président « [...] un tableau de Vieira da Silva ou de Manesier, ou de Soulages, ou de Picasso, ou d'André Masson, ou de Chagall³⁹ » ;

36 Voir le détail de l'analyse statistique dans Alexandre Girard-Muscagorry, *Le cadeau postcolonial, op. cit.*

37 L'œuvre, offerte par le chef d'État malien Amadou Toumani Touré le 10 septembre 2002, est conservée au Musée du président Jacques Chirac sous le numéro d'inventaire 2004.0001.0140.

38 Lettre d'Albert Treca à Maurice Schumann, Addis-Abeba, le 23 novembre 1972, Archives nationales, AG/5(2)/753. De même, en 1979, à l'occasion du voyage officiel de Valéry Giscard d'Estaing au Rwanda, le président Juvénal Habyarimana reçoit « un téléviseur couleur avec magnétoscope ainsi qu'une série d'enregistrements d'émissions télévisées sur la France produites par le ministère des Affaires étrangères. » Service du Protocole, Note à l'attention de Monsieur le président de la République. Propositions de cadeaux pour les Présidents du Rwanda et du Soudan, Paris, le 9 mai 1979, Archives nationales, AG/5(3)/3463.

39 Lettre de Xavier de la Chevalerie à Fernand Wibaux, Dakar, le 23 juillet 1976, Archives nationales, AG/5(3)/3460.

autant d'artistes « modernes » avec lesquels Senghor avait tissé de longue date des liens d'amitié féconds⁴⁰.

40 Bibliothèque historique de la ville de Paris, *Léopold Sédar Senghor : le poète et les peintres*, cat. expo. Paris, Bibliothèque historique de la ville de Paris (21 septembre-22 octobre 2006), Paris, Paris Bibliothèques, 2006. Marc Chagall, Pablo Picasso, Pierre Soulages et Alfred Manessier ont notamment fait l'objet d'expositions monographiques au Musée dynamique entre 1971 et 1976. Abdou Sylla, « Senghor et les arts plastiques », *Éthiopiennes*, n° 69, 2002 (<http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article44>, consulté le 6 février 2017).

Bibliographie

- AMROUCHE, Pierre, « Paul Ahyi, charpentier des corps », *Présence Africaine*, 2009, vol. 179-180, n° 1, p. 275-279.
- BEDONG Ima, « Negritude : Between Mask and Flag. Senegalese Cultural Ideology and the “Ecole de Dakar” » dans VOGEL Susan (dir.), *Africa Explores : African Art in the 20th Century*, New York, Center for African Art, 1991, p. 198-209.
- BOUETTIAUX Anne-Marie et JAWERBAUM Martine, *Senegal Behind Glass : Images of Religious and Daily Life*, Munich, Tervuren, Prestel, Musée royal de l’Afrique centrale, 1994.
- DEREYMEZ Jean-William, IHL Olivier et SABATIER Gérard (dir.), *Un cérémonial politique : les voyages officiels des chefs d’État*, Paris, L’Harmattan (Logiques Politiques), 1998.
- FOSU Kojo, *20th Century Art of Africa*, Zaria, Gaskiya Corp., 1986.
- GALERIES NATIONALES DU GRAND PALAIS, *Art sénégalais d’aujourd’hui*, cat. expo., Paris, Galeries nationales du Grand Palais (24 avril-24 juin 1974), Dakar, Les Nouvelles éditions africaines, 1974.
- GAUDIBERT Pierre (dir.), *Art sur vie : art contemporain du Sénégal*, cat. expo., La Défense, Grande Arche de la Fraternité (18 septembre-28 octobre 1990), Paris, ADEC, 1990.
- GAUDIBERT Pierre, *L’Art africain contemporain*, Paris, Cercle d’art (Diagonales), 1991.
- GENESTE Pascal (dir.), *Archives de la présidence de la République : Valéry Giscard d’Estaing, 1974-1981*, Paris, Archives nationales, Somogy, 2007.
- GIRARD-MUSCAGORRY Alexandre, *Le cadeau postcolonial : les arts africains dans les échanges diplomatiques entre la France et les États de l’Afrique subsaharienne sous la V^e République*, Mémoire de recherche sous la direction de Dominique Jarrassé, École du Louvre, 2015.
- GREANI Nora, *Art sous influence. Une approche anthropologique de la créativité contemporaine au Congo-Brazzaville*, Thèse de doctorat sous la direction de Jean-Loup Amselle, EHESS, 2013.
- HARNEY Elizabeth, *In Senghor’s Shadow : Art, Politics, and the Avant-Garde in Senegal, 1960-1995*, Durham, Duke University Press, 2004.
- JEAN-BART, Anne, « Les Manufactures sénégalaises des Arts décoratifs » dans ART Frederich (dir.), *Anthologie des arts plastiques contemporains au Sénégal*, Francfort-sur-le-Main, Museum für Volkerkunde, 1989, p. 69-70.
- JULES-ROSETTE Bennetta, « Rethinking the Popular Arts in Africa : Problems of Interpretation », *African Studies Review*, 1987, vol. 30, n° 3, p. 91-97.
- KASFIR Sidney L., « Taste and Distaste. The Canon of New African Art », *Transition*, 1992, n° 57, p. 52-70.
- MOUNT Marshall W., *African Art : The Years since 1920*, New York, Da Capo Press, 1980.
- « Tapisseries de Thiès », *African Arts*, 1970, vol. 3, n° 2, p. 61-63.
- VOGEL Susan (dir.), *Africa Explores : African Art in the 20th Century*, New York, Center for African Art, 1991.