

yacouba konate

## les cadres institutionnelles des arts plastiques en afrique

1. Il y a une série de tableaux de Yinka Shonybare dite *Journée d'Un dandy à l'époque victorienne*. Par une sorte d'effraction, l'artiste nigérian place une tête noire dans des scènes d'époque typiquement britanniques et victorienne. Il y a quelque chose de subversif mais aussi de dérisoire dans cette peinture. La situation du personnage noir perdu en Occident dans la foule des hommes blancs peut conduire à penser à la place de l'Afrique dans les forums internationaux. Les photos de groupes de quelque congrès ou expositions mondiaux révéleraient que très souvent les intellectuels et les artistes d'Afrique se retrouvent dans la peau de ce personnage unique dont la singularité fait tâche en même tant qu'elle semble narguer la discrimination raciale.

A y regarder de près, le dandy dans les tableaux de Yinka Shonybare n'est pas triste. Il ne semble souffrir d'aucune discrimination raciale quoique la particularité singulière de sa couleur, reste incontournable. Et si le tableau ne dégage aucun relent de racisme, c'est bien parce que les conditions d'apparition du noir dans le tableau, instruisent des rapports d'égalité entre l'ensemble des personnages des tableaux. Là où l'égalité, la justice équilibrent les rapports humains, les préjugés de race se retrouvent réévalués. La présence de l'Afrique aux endroits où se discutent les choses dites mondiales, peut contribuer à réduire le poids des préjugés qui pèsent sur l'Afrique. Mais l'essentiel du débat a lieu en Afrique, là où les hommes inventent leur histoire à l'intérieur de structures qu'ils vont évoluer. Les cadres institutionnels comptent au nombre de ces structures.

2. Parler des cadres institutionnels des arts visuels en Afrique, c'est évoquer l'état lamentable des établissements d'enseignement artistique, le manque presque total de musée national d'art contemporain, etc. En Afrique, l'institution muséale en tant qu'élément du système de l'art moderne et contemporain, est un avatar de l'histoire coloniale. Tout musée est régi par une tradition et une logique de la collection. Etant donné que l'essentiel des collections nationales a été constitué pendant la période coloniale, les ressources nationales accusent un tropisme anthropologique et ethnologique. Quant aux musées d'art contemporain, leur petit nombre et l'insignifiance des budgets les empêchent d'apporter leur contribution à la structuration du secteur. Les galeries

commerciales ne font pas mieux. L'amateurisme qui y prédomine entretient le conservatisme. Qui dit absence de galerie nationale, dit absence de collection et donc absence de politique d'achat, etc. Au total, l'évolution de l'histoire de l'art en Afrique se modèle selon l'idée d'un système, qui n'étant pas encore constitué, se sous-développe au rythme de ses contre-performances.

Si les musées réels restent pris dans des logiques anthropologiquement marquées, qu'en est-il des musées imaginaires, ceux que construisent au fil des jours, les revues et publications sur l'art contemporain? Les effets pervers du manque cruel de publications sur l'art contemporain africain sont aggravés par le fait que les professionnels vivant en Afrique n'ont pas accès à l'information produite sur l'art contemporain africain. A juste titre, Barbara Murray, une des principales animatrices de *Gallery*, posait la question de savoir combien d'artistes, de critiques et de professionnels d'Afrique ont seulement vu le catalogue de la très controversée exposition dite *Les Magiciens de la terre?* Je crois être en mesure d'indiquer qu'en Côte d'Ivoire, en 2001, en comptant large, il n'y a pas dix personnes qui puissent se prévaloir de ce privilège. Le catalogue n'est disponible dans aucun centre de documentation, aucune bibliothèque publics.

Quand les publications sont disponibles sur le marché, reste l'obstacle du prix. 10 000 F CFA, soit 15,24 euros le numéro de la revue noire, en vérité, ce n'est pas cher payé, vue la qualité de l'impression. Mais à ce prix, si les peintres qui vendent quelques tableaux par an, peuvent s'offrir la revue, les étudiants des beaux-arts dont la bourse est de 40 000 par mois, ne l'achèteront jamais. D'où la nécessité de doter les écoles professionnelles de centres de documentation conséquente. Ces problèmes de l'accès à la documentation laissent entière la question du contenu de la documentation. Il faudra bien un jour instruire et discuter l'ensemble des positions explicitement ou implicitement défendues par la Revue Noire. S'il est indéniable que cette publication de 1991 à 1998, a rehaussé le niveau et la qualité des publications sur l'art contemporain africain, il reste à se demander entre autres questions, quelles définitions de l'art africain se dégagent des choix esthétiques et critiques assumés et illustrés dans ces publications?

Là-dessus, une étude comparée avec *Gallery*, la seule revue d'art publiée à Harare au Zimbabwe, en Afrique, sur l'Afrique et essentiellement par des professionnels africains depuis plus de dix ans, pourrait s'avérer stimulante.

3. L'absence presque totale de structures institutionnelles formelles ou même de politique culturelle ne signifie pas incapacité des hommes et des femmes à élaborer des stratégies alternatives. Elle ne signifie pas davantage incapacité des hommes à instituer. Plutôt que de fonder l'état des lieux sur les structures formelles pour ensuite décliner les autres formes d'organisation comme informelles, ne faudrait-il pas éviter d'inverser les pôles mais les relativiser d'abord, les requalifier, les re-caractériser ensuite.

Le déficit de galeries nationales d'art contemporain a placé les centres culturels de la coopération internationale (Centre Culturel Français, British Council, et plus récemment Goethe Institut) dans des rôles d'opérateurs parfois ambigus mais toujours essentiels qui révèlent l'importance des circuits et des réseaux dans la promotion des artistes dont certains sont devenus des institutions sans être des artistes institutionnels. Frédéric Bruly Bouabré, Kane Kwéi, Cyprien Tokoudagba... sont de ceux-là. Par l'effet des relais de la puissance publique européenne en Afrique, et en Europe, ils sont devenus des stars africaines du système de l'art globalisé, sans avoir été institués artistes chez eux. Il y a bien dérégulation et cela a fait grincer bien de dents.

Les commissaires des *Magiciens de la Terre* mettent en œuvre un concept général qu'ils appliquent à l'ensemble de l'exposition, produisant une contemporanéité dans l'espace de l'exposition, entre des artistes appartenant à des registres historiques différents, notamment des artistes relevant des cultures anciennement colonisées et des artistes relevant des puissances occidentales. Ils n'ont pas un projet spécifique pour l'Afrique. Toujours est-il que, sans l'avoir vraiment voulu, l'exposition est devenue le point de départ de l'institutionnalisation internationale d'un type d'art dit contemporain africain. La montée en puissance de ce "nouveau courant" accélère le rythme de l'histoire de l'art. Plus que jamais, les artistes d'Afrique comprennent qu'il n'y a pas d'histoire de l'art sans instance de décision des faits d'histoire, des faits qui font date.

4. Reprenons toute l'histoire à partir de 1960, années des indépendances africaines. Il est notable qu'à cette époque, aucun pays ne se dote d'un ministère de la culture. A cela deux types de raisons: ou bien la culture n'apparaît pas suffisamment importante pour lui consacrer tout un ministère, c'est le cas en Côte d'Ivoire, au Mali, au Nigeria; ou bien elle apparaît trop importante pour la confier à un ministre parmi d'autres ministres. Bien entendu, cette dernière lecture est articulée par des idéalistes invétérés, les philosophes et les poètes par exemples. Au Ghana, officia un philosophe-président, Nkwamé Nkrumah qui était en fait le ministre de la culture. Au Sénégal, régna un poète président de la république qui était en fait le super-ministre de la culture. Léopold Sédar Senghor était également critique d'art, curateur, mécène. Dans le catalogue de l'exposition consacrée à l'art nègre au festival des arts nègres de 1966, c'est lui qui écrit le texte de fond et s'offre comme guide de l'exposition.

La plupart des Etats n'ont pas de ministère de la culture. Tout le monde ne s'offre pas non plus une école des Beaux-Arts. Dans celle-ci, on veut former les artistes des temps nouveaux. Mais à cette période, l'attraction que l'art exerce sur les intelligences reste faible. La conception traditionnelle de l'art n'en fait ni un métier noble ni un métier pour nobles. Les parents n'encouragent pas leurs enfants et trop souvent ces derniers ne se dédient aux disciplines de la création que lorsqu'ils semblent ne plus avoir le choix. Il s'ensuit que les premiers élèves formés dans les écoles des beaux-arts éprouveront du mal à établir le fait de leur professionnalisme. Mustapha Dimé, artiste sénégalais décédé en 1997, était encore confronté à ce problème en 1996.

Au plan de la fonction publique, la prise en charge de l'artiste révèle l'innocuité de la logique administrative. Quant l'artiste devient professeur comme ce fut le cas de Christian Lattier (1925-1978), il ne perçoit qu'un salaire de misère, sans rapport avec la qualité de ses références académiques et professionnelles et sans égard pour le prestige des écoles dont il relève. Et comme dans le même temps, il n'y a pas de public pour l'offre culturelle que l'artiste dispose, il ne peut guère compter sur la vente de ses œuvres pour survivre. Au surplus, du fait de l'aliénation culturelle ambiante, l'artiste africain se trouve déprécié. A qualification

égale, c'est le Blanc qui l'emporte. Les marchés publics que l'Etat propose au cours de ces années de croissance économique forte et de plein emploi sont accordés à des artistes occidentaux et ce sont leurs œuvres qu'on accroche dans les salons officiels de la république et dans les villas cossues de la bourgeoisie nationale.

5. C'est dans ce contexte que Senghor, le Président poète, critique et grand théoricien de la négritude organise le Festival Mondial des Arts Nègres. Nous sommes en 1966. Ce fut un grand moment pour la conscience noire et la prise de conscience culturelle de l'Afrique. C'est à la faveur de ce festival que furent souvent montés les premiers ballets nationaux, effectués les premiers recensements d'artistes. D'où le rôle structurant des festivals et autres biennales. A défaut d'être des cadres fixes, ce sont des instances de légitimation et de critique qui bien que ponctuelles et éphémères, aident à l'organisation progressive du secteur culturel.

Senghor a été longtemps critiqué pour le caractère non dialectique de certaines de ses prises de position, notamment lorsqu'il dit: "la raison est hellène, l'émotion est nègre." Mais il semble que le volontarisme peut combler certaines béances des théories boiteuses. Senghor avait une vision culturelle pour l'Afrique et il l'expérimentera au Sénégal. Il mit au point une diplomatie culturelle pour promouvoir les artistes de l'Ecole de Dakar, école créée à son initiative et qui devrait s'appliquer à promouvoir et faire évoluer la négritude au plan plastique.

Senghor organisera de grandes expositions de peinture sénégalaise dans le monde entier, avant de réduire progressivement ses ambitions artistiques dans les années 1970. Et quand il abandonnera le pouvoir en 1983, les artistes se sentiront largués... Il leur faudra se redéfinir, car l'art au Sénégal avait perdu et son mentor et sa boussole.

Senghor abandonne l'Ecole de Dakar. Pierre Lodds passe du Congo au Sénégal, de Poto-Poto à Dakar. Dans le même mouvement, la peinture d'inspiration naïve de l'Ecole de Poto-Poto cherche son répondant à Dakar. En fait, si les années 1970 ne sont pas des années de crise économique pour l'Afrique, elles entérinent la surdétermination du politique sur l'économique et l'écrasement du culturel par l'économique et le politique. L'idéologie de l'authenticité au Zaïre du président Mobutu qui brille

alors de mille feux, est une illustration de cet état des choses. Il s'ensuit une réduction drastique des budgets des écoles en général et des écoles d'art en particulier. Les élèves manquent de matériaux classiques. Ils n'ont plus d'argent pour acheter les toiles et la peinture importées. Ces années voient également arriver en Afrique des assistants techniques d'un autre type. Peu formalistes, mai 1968 n'est pas loin, ils sont ouverts aux nouvelles écritures. Et la peinture abstraite éclate...

6. Au Sénégal, Souleymane Kéïta et Viyé Diba ont expérimenté les voies de Et il est remarquable qu'au plan formel, la problématique sénégalaise des années 1970 est soeur jumelle au plan formel et idéologique des efforts d'innovation engagés par la deuxième génération des artistes plasticiens du temps des indépendances en Côte d'Ivoire. En effet, la recherche de matériaux locaux, le parti pris pour la matière et l'introduction de nouvelles lois de composition souvent inspirées de l'art traditionnel qui prédominent dans le courant Vohou-Vohou en Côte d'Ivoire se situent dans le même horizon de recherche que le style Kangourou de Viyé Diba ou la série dite Chemise du Chasseur de Souleymane Kéïta. Toutes ces recherches témoignent d'un souci commun de connexion avec les réalités locales dans une sorte d'esthétique du milieu. Yacouba Touré en Côte d'Ivoire est l'un de ces artistes Vohou. Les Vohou poussent la contestation formelle jusqu'à proposer de ne peindre qu'avec des colorants et des supports afro-africains.

Au plan historique, l'émergence de l'expression abstraite en Afrique occidentale correspond au moment de durcissement des dictatures africaines. C'est l'époque de la guerre froide et les dictateurs sont hyperprotégés par leur tutelle. Laminée, la société civile qui a fait le sacrifice de la liberté sans récolter le gain du développement escompté et promis par les politiques, se réveille de ses illusions. Les jeunes artistes traduisent cette désillusion et ils engagent un débat avec et contre les artistes figuratifs qui apparaissent académiques et conventionnels. Quant aux artistes engagés dans l'esthétique de la récupération, ils peuvent être tenus pour les esthètes de la paupérisation grandissante produite par le développement du sous-développement.

7. L'émergence des artistes engendrés par *Les Magiciens de la Terre* soumet tous ces cheminements à la turbulence d'une

lignée néo-primitiviste qui surprend tout le monde. Les nouveaux venus volent la vedette à l'establishment artistique. Et quant aux artistes de la désillusion qui cherchaient à déclasser ces premiers, ils n'ont pas vu le coup venir. Pour sa part, le public ne comprend pas que les nouveaux objets qui parfois ressemblent à n'importe quoi, puissent prétendre au statut d'œuvres d'art. Ah! si la critique existait! Encore aurait-il fallu qu'elle accepte de faire œuvre de pédagogie...

Il ne faut pas se plaindre outre mesure de ces dérégulations. Peut-être même qu'il conviendrait de les applaudir. Tout compte fait, l'espace artistique ne s'en trouve-t-il pas enrichi de nouvelles expériences? L'horizon ne s'élargit-il pas? Et puis, le coup de bâton magique qui désenchante certains, est sous bien des rapports, le même dont le revers bienveillant les avait fait princes ou roitelets. La démonstration est désormais faite qu'il est nécessaire d'inventer de nouveaux jeux, de nouvelles stratégies de reconnaissance artistique qui ne sacrifient pas la question des référents sur l'autel des réquisits de ce qui se présente sous le signe de la mode ou de la mondialisation.

Les Artistes en Afrique ont besoin de dialoguer avec l'histoire de l'art africain autant qu'avec l'histoire de l'art occidental. Ce dialogue, il faut lui trouver des points d'application qui permettent d'articuler une critique théorique et pratique des expositions qui nous tirent vers le bas au moment où nous aspirons non pas à réécrire l'histoire de l'art à l'africaine, mais d'inscrire l'Afrique dans l'histoire de l'art. Il s'agit d'être partie prenante de l'écriture de l'art passé, présent et à venir. Pour ce faire, il nous faut avant tout être les contemporains de l'art de notre époque. Il nous faut être et des *magiciens de la terre*, et des savants du ciel, quitte à nous faire désenchanteurs de la terre. Il nous faut expérimenter le pouvoir d'instituer les marqueurs de nos arts et les repères de notre histoire. Nous les Africains, nous avons à nous convaincre de ce qu'il n'y a pas de langages artistiques de l'heure, ni de langages artistiques dépassés. Un langage artistique ne vaut que par la pertinence de la démarche qui la dialectise. ●



→ **Jacouba Konate** - is Professor of Philosophy at Université d'Abidjan Cocody. He is an art critic and Director of Centre de Recherche sur les Arts & la Culture and the author of several books on art, culture and socio-political issues.