

- Moments in Art. A story from South Africa by David Koloane. — L'art politique réalisé par des artistes noirs et blancs dans le milieu des années 1970 et, en contrepoint, l'art qui a émergé depuis le milieu des années 1980, lorsque les artistes ont saisi les opportunités du changement. David Koloane est peintre.

- A Concrete Narratives and Visual Prose. Two stories from Kenya and Uganda by Wanjiku Nyachae. — La partie ougandaise de cette section inclut les peintures apocalyptiques produites à l'université de Makerere dans les années 1970, face à des œuvres plus récentes qui traitent du sida. L'autre partie, dont le commissaire est Wanjiku Nyachae, traite de l'art subversif populaire produit au Kenya dans le début des années 1980.

Au-delà des critiques ponctuelles que quiconque ayant voyagé dans ces différents pays pourraient émettre sur les choix des artistes, on pourra regretter que cette exposition n'ait pas formé un tout, une véritable réflexion sur l'art contemporain en Afrique, mais ait lié les différents chapitres de manière socio-politique. En effet, les angles de narration choisis relèvent davantage d'une spécificité régionale liée à l'histoire et au développement des uns et des autres que d'une unité esthétique, ce qui, fatalement, a créé des déséquilibres dans les œuvres qu'il nous était donné de voir.

Le très impressionnant catalogue qui accompagne l'exposition reprend la ligne et les choix des commissaires. À la manière anglo-saxonne, une fois présentées les différentes sections de l'exposition, un appareil historique et politique donne les éléments nécessaires à la compréhension des différents concepts qui sous-tendent chaque section. Puis, viennent les notes et une bibliographie assez exhaustive. Là encore, on pourra regretter que la vision qui triomphe soit celle d'une Afrique aux spécificités telles qu'il est nécessaire de s'armer de toutes les informations possibles pour pouvoir apprécier le travail des artistes issus de ce continent. Or, nous sommes quelques-uns à prétendre qu'une œuvre se regarde d'abord en tant que telle, quels que puissent être celui qui l'a produite et le contexte dans lequel elle a vu le jour.

Simon NJAMI

Seydou Keïta (Catalogue de l'exposition des photographies présentées à l'occasion de l'exposition « Seydou Keïta », du 28 octobre au 27 novembre 1994). Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1994, ill., 8 p.; *Malick Sidibé. Bamako 1962-1976*. (Catalogue des photographies présentées à l'occasion de l'exposition « Malick Sidibé », du 30 avril au 11 juin 1995). Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1995, ill., 8 p.; PIVIN, Jean Loup (Présenté par). — *Mama Casset et les précurseurs de la photographie au Sénégal, 1950*. Paris, Revue Noire, 1994, 96 p., ill. (« Collection Soleil »).

Ces trois ouvrages, au-delà des différences tenant au format et à la qualité du support (les deux premiers sont de grands et minces catalogues d'exposition sur papier glacé, tandis que le dernier se présente comme un ouvrage de poche à bon marché) ont en commun un même objectif, celui de faire connaître au public francophone quelques photographes africains contemporains à travers un échantillon de leur production. Il s'agit de publications récentes, les premières du genre à ma connaissance pour l'Afrique francophone, conçues en fonction d'un parti pris éditorial qui accorde la primauté aux images sur le texte. Résultat : des images superbes offertes à notre contemplation en tant qu'objets d'art situés d'emblée hors du champ de la connaissance, pures formes dont il suffirait de jouir muettement.

Avant d'essayer de tirer au clair les tenants et aboutissants d'une telle entreprise, je vais m'attacher, dans un premier temps, à décrire aussi précisément que possible chacun de ces ouvrages en partant du principe qu'il ne faut pas jeter le bébé, etc.

Les photographes dont il est question ont en commun d'avoir exercé leur métier dans les années cinquante et soixante, dans des grandes villes (Bamako, Dakar) issues d'une même matrice coloniale, avant d'être mis sur la touche, professionnellement parlant, par l'avènement de la photo en couleurs au début des années quatre-vingt. Ceci dit, pourquoi et comment, parmi les centaines de photographes en activité à cette époque en Afrique de l'Ouest, ces trois individus ont été promus, du jour au lendemain, des vedettes internationales de la photographie ? Ce sont des questions qui mériteraient d'être fouillées tant on pourrait en apprendre sur la manière dont les artistes africains continuent à être largement « fabriqués » ailleurs qu'en Afrique.

Prenons par exemple Seydou Keïta, la première « star » de la photographie africaine, dont les clichés ont été exposés dans différents pays (au Mali, en France et au Danemark notamment), au sujet duquel a été publié un livre (édité par le Centre national de la photographie) et même un CD Rom (aux éditions Lux Modernis). Sa découverte est attribuée dans cet ouvrage à un expert ès art africain alors que j'ai pu entendre (comme tous les participants aux premières Rencontres de la photographie africaine qui se sont tenues à Bamako en décembre 1994) Françoise Huguier raconter comment, de passage dans cette ville, elle avait fait par hasard la connaissance de Seydou Keïta. C'est un détail bien sûr, mais qui en dit long sur la férocité des luttes qui se livrent autour de ces images devenues les enjeux d'une compétition, sans frein éthique, pour le prestige, le pouvoir et l'argent.

Mais revenons à Seydou Keïta dont seize clichés en noir et blanc — des portraits exclusivement — sont reproduits (dans des formats allant du 18 x 24 au 50 x 30) sans aucune légende si ce n'est une datation approximative. L'observateur désirent donner sens à l'émotion qui le saisit devant ces magnifiques portraits (leur exceptionnelle qualité technique est à mettre en partie sur le compte de l'appareil grand-format, une chambre 13 x 18, utilisé par ce praticien) doit se contenter des quelques indications données à la fin de l'ouvrage sur les conditions de leur production. Replacées dans le contexte professionnel de l'époque, celles-ci apparaissent d'une grande banalité : apprentissage auprès d'un collègue africain des techniques de la prise de vue et de la chambre noire, installation en studio, réalisation de portraits quasiment à la chaîne pour satisfaire une demande importante de la part d'une clientèle se recrutant dans une petite bourgeoisie urbaine en voie d'ascension sociale. Le décor est réduit au minimum, toute l'attention étant concentrée sur les sujets qui posent avec gravité (on trouve rarement un sourire) en regardant droit dans l'objectif du photographe. Cette attitude leur confère une extraordinaire présence dont l'explication réside plus dans un rapport historiquement daté à la photographie (photographiant et photographiés partageant une même croyance dans le « pouvoir » de la photographie de montrer le vrai) que — comme le suggère le conservateur de la Fondation Cartier qui commente ces images — dans « la sophistication et le raffinement » de poses somme toutes très conventionnelles.

À ce propos, la comparaison avec les trente-sept portraits de Mama Casset reproduits dans l'ouvrage des éditions Revue Noire (et accessoirement avec ceux des autres photographes sénégalais qui l'accompagnent) est particulièrement instructive : elle confirme l'appartenance de ces praticiens à une même tradition esthé-

tique⁸ et met en évidence la manière dont chaque photographe, en fonction de son talent particulier, improvise à partir d'un petit nombre de figures de base. Dans le cas de Mama Casset (1908-1992), qui fut un des grands portraitistes dakarois des années cinquante et soixante, les attitudes gagnent en souplesse, les bouches s'ouvrent sur des sourires et il est fait un usage presque systématique du cadrage en diagonale. Ici encore les clichés (dont la qualité laisse à désirer du fait qu'il s'agit de reproductions effectuées à partir de tirages sur papier, tous les négatifs ayant été détruits dans un incendie) sont livrés sans légende, sans indication de date ni du format original et, plus grave, sans que l'on sache dans certains cas si on a à faire aux cadrages originaux ou à des agrandissements recadrés par l'éditeur. Enfin, il n'est pas inutile de souligner que Mama Casset a été tiré de l'oubli, une fois n'est pas coutume, par un jeune photographe sénégalais, Bouna Médoune Seye, soucieux de sauvegarder quelques fragments d'un patrimoine photographique en voie de disparition.

Si j'ai gardé Malick Sidibé pour la fin, c'est qu'il est atypique à plus d'un titre par rapport aux normes professionnelles de son époque, notamment en ce qu'il revendique, dès le départ, un statut d'artiste dont le rôle serait « d'embellir la vie » et d'assurer une relative immortalité à ses clients. Actif à Bamako entre 1955 et 1975, ce contemporain de S. Keïta était spécialisé dans la réalisation de « reportages » à l'extérieur. Ses thèmes de prédilection ? La jeunesse et les fêtes qu'elle se donnait que ce soit la nuit (soirées dansantes) ou le jour (les pique-niques sur les bords du fleuve). Les sujets sont saisis en mouvement (la danse, le jeu) parfois à leur insu (« photo-surprise ») et, lorsqu'ils posent, ce n'est pas sans un grain de provocation et une mise à distance ironique de leurs rôles sociaux. Les corps se donnent davantage à voir : les jeunes filles dénudent leurs jambes, garçons et filles posent en sous-vêtements sur les bords du fleuve tandis que les sportifs exhibent leur musculature. Encore plus rare, dans un contexte où l'interdit sur la représentation visuelle du sexe est très fort, ce cliché montrant un couple (habillé) enlacé sur un lit dans une position ouvertement érotique. À ce sujet, on peut se demander quelle serait la réaction de ces personnes en apprenant l'existence d'une image publiée, selon toute probabilité, sans leur consentement⁹. Enfin, on ne peut que regretter une fois de plus la parcimonie des commentaires et l'extrême concision des légendes, alors que ces images laissent entrevoir la complexité d'un processus de modernisation dont les composantes culturelles ont rarement été prises en compte par les chercheurs africanistes. Dans cette perspective, les clichés de M. Sidibé révèlent l'existence de phénomènes de modes — l'engouement pour le rock'n roll, la pratique du twist, le port de vêtements de coupe occidentale et jusqu'à l'usage de la cigarette — qui participent, au même titre que l'urbanisation ou l'industrialisation, de cette irrésistible occidentalisation du monde.

8. Cf. ce que j'ai pu en dire par ailleurs dans ce même numéro.

9. Je voudrais souligner ici l'urgence d'une réflexion sur les problèmes juridiques (droits de la personne sur son image) et éthiques liés à l'utilisation artistique et scientifique de ce type de matériel iconographique. Les lacunes de la législation internationale en la matière, la faiblesse de l'État de droit en Afrique rendent d'autant plus nécessaire une veille éthique de la part des chercheurs.

Ces ouvrages n'ayant d'autre prétention que de présenter, sous une forme accessible à un public européen, des objets d'art dont la valeur esthétique repose en définitive sur leur caractère exotique, leur nouveauté et leur rareté, ce serait faire un mauvais procès à leurs auteurs que de leur reprocher, par exemple, une absence totale de rigueur méthodologique dans la collecte du matériel présenté. Par contre, il me paraît éthiquement justifié de dénoncer une entreprise qui s'apparente, toutes proportions gardées, au pillage des sites archéologiques, puisque, au nom de leur valeur esthétique, des pièces d'un grand intérêt scientifique sont arrachées à leur environnement et que, dans le même temps, sont détruits les indices qui permettraient d'en comprendre la genèse.

En définitive, si, telles qu'elles nous sont présentées, ces images ne nous apprennent pas grand-chose sur l'Afrique et les Africains, par contre elles peuvent nous en apprendre beaucoup sur les limites d'une pensée européenne qui s'avère incapable d'entrer en relation avec l'Autre autrement que sur le mode de l'appropriation et de la négation de son histoire.

Ces images ne sont que des miroirs où se déploient l'imaginaire de ceux qui les regardent, les supports d'un rapport narcissique et infantile (c'est l'émotion qui est privilégiée) à un vécu momifié dans la représentation.

Elles sont des fétiches proposés par les grands prêtres de l'Art et de la Culture à l'adoration des foules et, comme tels, placés d'emblée hors du champ de l'analyse et de la critique. Or s'il est vain de vouloir réduire l'image à un ensemble d'interprétations savantes (toujours en elle une énigme subsiste), je pense avec M. J. Mondzain qu'il faut « apprendre à voir pour parvenir un jour à la regarder » et contre l'hébertude des ignares, revendiquer la liberté des doctes.

Elles sont des marchandises ayant subi un traitement analogue à celui imposé aux différentes manifestations de l'art africain (masques, sculptures, etc.) depuis leur « découverte » par l'Occident. Et de ce point de vue, nous assistons, avec la photographie, à la répétition d'un processus bien connu qui consiste à : 1) arracher un objet à son histoire ; 2) le vider, ce faisant, de sa valeur d'usage ; 3) l'identifier comme objet d'art selon des catégories étrangères aux sociétés qui l'ont produit ; 4) faire du producteur de cet objet un artiste, un être d'exception, un démiurge ; 5) mettre cette marchandise en circulation sur un marché où sa valeur d'échange s'autonomise. Entreprise couronnée de succès puisque la plus grande partie de l'art africain est maintenant entre les mains de collectionneurs privés ou de musées situés en majorité dans l'hémisphère nord et que la même chose risque de se passer à brève échéance pour la photographie. Il y a là un danger qui a été sous-estimé par les organisateurs d'une manifestation comme les Rencontres internationales de la photographie africaine dont l'objectif, tout à fait louable au demeurant, est de promouvoir cette forme particulière d'expression artistique et de permettre ainsi aux photographes africains d'en tirer quelques bénéfices matériels. Car, en méconnaissant l'extrême vulnérabilité de la plupart de ces photographes, âgés et confrontés à des situations matérielles très difficiles, ils font sans le vouloir le jeu de collectionneurs sans scrupules qui, pour quelques poignées de dollars, seront en mesure d'acquérir des pans entiers d'un patrimoine inestimable.

Jean-François WERNER