

La notion d'artiste contemporain au Nigeria à travers la figure d'El Anatsui, sous le regard d'une histoire de l'art anthropologique

Stéphanie Vergnaud (EHESS)

La définition de l'artiste contemporain africain profite de l'extension du champ sémantique autour de la notion de l'artiste, résultant de l'inclinaison des sciences humaines vers l'interdisciplinarité.

La définition de l'artiste africain est longtemps passée uniquement par le filtre de l'anthropologie occidentale, qui l'a considéré comme un créateur d'objets à finalité religieuse ou magique, subordonné à l'usage. Soit, dans les sociétés traditionnelles, les savoir-faire techniques, les connaissances religieuses, l'habileté individuelle sont dirigés vers des objets nécessaires aux cultes et aux rituels. Cependant l'approche anthropologique de la notion d'artiste a un danger. Privilégier l'autonomie des racines anthropologiques revient à conférer à l'art une nature biologique et à réduire l'artiste à un plagiaire du réel. D'autant que l'émergence de l'art contemporain en Afrique a nécessité une réinterprétation de la notion d'artiste, et un élargissement disciplinaire. Lorsque l'histoire de l'art a commencé à aborder la définition de l'artiste africain, elle a eu et a encore tendance à valoriser un vocabulaire iconographique extrêmement codé et des matériaux rudimentaires, produisant un effet d'étrangeté. L'anthropologie et l'histoire de l'art ont, dans un premier temps, abordé ce nouvel objet par une approche générale qui bien qu'enrichissante a révélé ses limites aujourd'hui. Un texte de Joëlle Busca sur l'art contemporain africain, écrit en 2000, soulève le problème d'une vision ethnocentrique tributaire d'une approche trop généraliste :

« La nécessité permanente de la référence contextuelle, quel que soit le champ d'activité dont on se préoccupe, et qu'elle soit politique, historique, économique, ethnologique ou postcoloniale prouve que le lien n'est pas rompu, que l'émancipation n'a pas abouti. [...] D'autant que l'idée d'une unité culturelle du continent africain constitue une illusion. Les arts plastiques africains, excepté à l'époque des idées de la négritude, ne sont pas animés par de grandes utopies collectives. »¹

Pour un renouvellement du regard sur l'artiste contemporain africain, il semble donc pertinent de privilégier la monographie. Ma contribution porte, en écho à ma thèse, sur la notion d'artiste contemporain au Nigeria par le biais d'une brève analyse des œuvres de

¹ Joëlle Busca, *L'art contemporain africain*, Paris : Gallimard, 2000, p. 7

l'artiste El Anatsui. En confrontant la quête anthropologique de l'expression identitaire, en jeu dans ses œuvres, à son esthétique nomade qui fait de lui un artiste contemporain international, il est possible d'approcher une définition de l'artiste contemporain. El Anatsui partage avec d'autres artistes le désir de consigner sa culture, tout en ouvrant son regard d'observateur sur d'autres réalités du monde, faisant de sa pratique un art culturel, nomade et modulable. L'artiste contemporain devient une sorte de caisse de résonance qui produit une œuvre entre histoire et actualité, en acteur conscient des échanges entre les cultures. Notons que cette définition peut être adaptée à d'autres artistes internationaux, mais ne constitue en aucun cas une réalité pour tous.

L'artiste en tant que synthèse. Un art culturellement ancré

Si les artistes modernes étaient confrontés à la notion de modernité liée au présent et à l'avant-garde, contre les idéologies conservatrices, les artistes contemporains doivent faire face au phénomène de la globalisation. L'intensification des flux migratoires et financiers, la banalisation de l'expatriation, la densification des réseaux de transports, le développement des réseaux de communication, dessinent de nouvelles orientations et relations transnationales en même temps qu'un repli identitaire fort. Comme l'écrit Nicolas Bourriaud, « nous vivons à l'ère de Google Earth, qui nous permet de zoomer depuis notre ordinateur sur n'importe quel point de la planète »². Cette atmosphère aboutit à deux modèles culturels qui semblent opposés et pourtant deviennent complémentaires : d'un côté le repli identitaire et de l'autre ce que Édouard Glissant appelle la créolisation³, c'est-à-dire que les cultures du monde sont mises en contact et s'échangent. Il s'agit de faire de la diversité une catégorie de pensée, comme le préconise Victor Segalen dans *Essai sur l'exotisme* en esquissant la figure de l'exote, ou Nicolas Bourriaud qui développe la figure du radican.

« Être radican : mettre en scène, mettre en route ses racines dans des contextes et des formats hétérogènes ; leur dénier la vertu de définir complètement notre identité ; traduire les idées, transcoder les images, transplanter les comportements ; échanger plutôt qu'imposer. »⁴

Il ne s'agit pas de refuser son héritage, mais d'apprendre à le modifier et à l'investir dans des situations nouvelles. L'identité de l'artiste se construit aussi bien en mouvement qu'en imprégnation.

² Nicolas Bourriaud, *Radicant*, Paris : Denoël, 2009, p. 19

³ Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris : Gallimard, 1996.

⁴ Nicolas Bourriaud, *op. cit.*, pp. 23-24

Lorsque le Nigeria accède à son indépendance, plusieurs artistes nigériens réagissent face à l'oppression occidentale en faisant appel à la liberté culturelle du pays. Dans ce contexte s'entrechoquent diverses réponses intellectuelles. Certains artistes poursuivent un travail reflétant les tendances, les concepts et les modèles courants de l'art contemporain occidental (Aina Onabolu), pendant que d'autres rejettent les influences non-indigènes, afin de maintenir une continuité avec leurs acquis culturels traditionnels (Uche Okeke). S'il est vrai que toutes les sociétés humaines ont besoin de recourir à des clôtures symboliques pour exprimer leur particularité, notamment dans des contextes troublés, comme la période après l'indépendance, l'ouverture à d'autres cultures semble un outil actif pour faire évoluer les modes de production et de diffusion de l'art, comme en témoigne le concept de « synthèse naturelle » proclamée par Uche Okeke dans les années 1960. Cette synthèse implique l'acceptation de beaucoup de médias et techniques européennes et le développement de styles et de contenus plus près de l'expérience nigérienne, de leur propre tradition culturelle. La *Zaria Arts Society*, fondée par Uche Okeke, vise à résoudre les possibles contradictions d'un art contemporain nigérien basé sur les conventions artistiques européennes, mais rejetant la copie systématique des formes occidentales en faveur de l'incorporation d'éléments découlant de la diversité de nombreuses traditions nigérianes : comme celles des Igbo, Yoruba, et Hausa. L'idée de Uche Okeke n'était pas simplement de créer une synthèse de l'ancien et du nouveau, des formes indigènes et étrangères, mais d'inclure la notion d'une synthèse entre les traditions distinctives des différents peuples qui forment désormais une nouvelle nation indépendante. Cela amène à une meilleure prise en compte de la diversité culturelle de cette nouvelle nation, et constitue donc un meilleur indice de sa véritable identité. D'ailleurs, la guerre civile qui agita le Nigeria entre 1967 et 1970 a eu pour effet une redéfinition du Département des arts de l'Université du Nigeria à Nsukka par Uche Okeke. La formation comprenait et comprend toujours, en plus de l'enseignement des techniques européennes, l'enseignement des motifs anciens et de la peinture corporelle et murale Uli des femmes Igbo. Les artistes s'inspirent de la linéarité, du jeu entre espaces négatifs et positifs, de l'abstraction et de la spontanéité de la création Uli. Certains artistes s'inspirent également des motifs nsibidi, un système de signes secrets indigènes de l'Est du Nigeria. La synthèse naturelle refuse un nationalisme étroit, ethnique ou culturel, pour reconnaître que les différences peuvent être célébrées dans l'intérêt de l'unité et de l'identité du Nigeria.

C'est dans ce contexte que El Anatsui arrive au Nigeria et rencontre Uche Okeke. Lors de leurs discussions, il prend conscience qu'il se trouve dans un environnement familier. Il a relevé des similitudes entre sa propre culture Ewe et la culture Igbo de Uche Okeke, particulièrement dans le processus créatif qu'ils attribuent aux forces élémentaires de la terre, et entre le syndrome Sankofa⁵ et la synthèse naturelle. Pour El Anatsui l'art est le fruit de collage et de permanence. Je le cite :

« Le plus grand défi auquel il nous ait été donné de faire face est d'être capable de donner de nous-mêmes une définition qui engloberait, sans exclusivité, l'ensemble de ce qui nous fait être. »⁶

C'est la raison pour laquelle la plongée au sein de sa propre histoire, de son expérience individuelle devient indispensable à quiconque prétend vouloir créer et transmettre à autrui ce qu'il a compris du monde. Bien qu'il absorbe la tradition artistique de Nsukka, El Anatsui reste attaché au Ghana. Il expérimente l'installation en bois ou en média mixte, pour créer des sculptures sur lesquelles il intègre les motifs Uli, aussi bien que les motifs adinkra des vêtements Ghanéens. L'œuvre *Adinsibuli Stood Tall* (ill. 1) en 1995 montre comment El Anatsui parvient à ancrer son travail dans le contexte africain. L'œuvre représente une femme debout avec un mouvement de balancement des hanches. La surface intérieure est gravée avec une série de formes abstraites, de couleurs, de signes et de symboles, apparemment sans ordre. Les différentes formes graphiques ont des origines différentes. Les longues lignes cursives sur son corps sont des figures Uli, d'autres sont des motifs nsibidi, et d'autres encore, les motifs répétitifs circulaires, rappellent les motifs adinkra. Ces motifs peuvent être considéré uniquement comme des modèles de décoration, mais ils suggèrent un sens plus profond. Ce qui est important est la combinaison de motifs, provenant de différentes origines ethniques, combinaison qui se retrouve dans le titre, « ADINSIBULI », qui utilise les premières lettres de **Adinkra**, **Nsibidi** et **Uli**. L'orientation générale de la pièce parle donc de la façon dont les individus et les cultures sont constitués de parties hétérogènes. Dans l'œuvre *Patches of History* de 1993, il incorpore les signes indigènes dans sa sculpture. Par de telles références, il peut explorer et donner sa propre réponse à l'histoire africaine. Anatsui considère que l'histoire de l'Afrique écrite par des étrangers a fait beaucoup de tort aux vraies histoires de ses peuples. Les questions concernant les origines de l'historiographie sont

⁵ Le syndrome Sankofa symbolise la démarche des artistes qui se tournent vers le passé précolonial, pour essayer de redécouvrir et de se réappropriier les éléments de leur propre héritage artistique traditionnel, qu'ils ont perdus pendant les années de la domination coloniale.

⁶ El Anatsui, « Sankofa : Go back an Pick. Three Studio Notes and a Conversation », *Third World Perspectives on Contemporary Art and Culture*, n° 23, Londres : Kala Press, 1993, pp. 72.

problématiques dans ces parties d'Afrique Subsaharienne qui sont considérées par les étrangers comme dépossédées de systèmes développés d'écriture, et dépourvues de textes écrits. Anatsui emploie les langues et les systèmes visuels indigènes pour répondre à ce genre de critiques et manifeste que les lacunes historiques peuvent être comblées par un acte d'imagination créatrice. Les lacunes qui persistent sont représentées métaphoriquement par des vastes zones de bois roussi sur la sculpture. El Anatsui indique également que le roussissement du bois représente les dommages spirituels infligés aux peuples africains par l'oppression de la domination coloniale.

Il semble possible de rapprocher cette démarche de la définition de l'artiste par Kandinsky. D'après ce dernier, chaque artiste doit exprimer ce qui lui est propre, personnel (Ghana/Nigeria) ; chaque artiste doit exprimer ce qui est propre à son époque (Sankofa/synthèse naturelle) ; chaque artiste doit exprimer ce qui est propre à l'art en général (la sculpture). Les artistes cherchent à porter plus loin, par la réinvention permanente, l'intelligence des signes et des codes. En cela, les artistes sont réceptifs à tout système de signes, à l'image d'El Anatsui qui étudie et réinterprète les signes uli, adinkra, nsibidi. Les signes évoluent sans cesse tout en gardant leur cohérence et leur efficacité. Ainsi, les artistes jouent un rôle actif dans la vie symbolique, parce qu'ils consignent et transforment les formes et les supports des discours. L'artiste doit inventer des parcours parmi les signes, comme une sorte de sémionaute. L'artiste confronte ces signes sur des territoires hétérogènes, et sur tous les formats disponibles. En cela, l'artiste fait acte de traduction. Cependant dans l'art d'El Anatsui, ces signes ne sont pas significatifs, du moins leur compréhension n'est pas nécessaire. Il utilise ces signes principalement pour leur aspect esthétique et comme témoin d'une histoire plus générale. D'après lui, les spectateurs peuvent créer leurs propres significations :

« Les gens voient parfois mes travaux sans aucune connaissance de leur contexte ou même de leur titre, et ils créent leurs propres significations. Quelques interprétations indiquent à quel point nous sommes étroits en tant qu'être humain. Je conviendrais que le contexte est à la fois une aide et un obstacle. D'une certaine manière, il aide à ancrer un message, et selon sa capacité et son expérience, le spectateur peut aller au-delà et l'augmenter ou simplement s'en contenter. »⁷

⁷ R.J. Preece et El Anatsui, « Out of West Africa », *artdesigncafé*, 15 septembre 2009. « People at times see my works without any knowledge of their context or even their titles, and they create their own meanings out of them. Some interpretations reveal how close we are as humans. I would agree that context is both an aid and a hindrance. In certain ways, it helps anchor a message, and depending on the viewer's capacity and experience, he could go from there and expand or simply stop. I don't think that I define myself strictly in a locational

El Anatsui soulève deux points essentiels : l'ancrage contextuel est utile sans être nécessaire, son œuvre accepte une interprétation ouverte.

L'artiste en tant que poète de la matière. Un art nomade et modulable

L'œuvre *Adinsibuli Stood Tall* permet d'introduire la deuxième partie de la définition. C'est l'une des nombreuses pièces réalisées à partir de vieux mortiers initialement utilisés pour extraire l'huile de palme. La prise d'un vieux tronc d'arbre évidé devenu inutile comme récipient et la transformation de ce tronc en objet artistique donne un aperçu de la façon dont travaille El Anatsui. Cela montre que la surface d'un objet n'est pas un véritable indice de sa valeur, mais que celle-ci dépend du spectateur et de ce qu'il peut investir dans cet objet. Car les objets trouvés, même s'ils n'ont plus de valeur fonctionnelle, peuvent encore raconter des histoires, et indiquent même des histoires entières.

Ces vieux mortiers intéressent El Anatsui principalement à cause de deux facteurs qui sont au centre de son idéologie. Le premier est le vécu humain : ces objets durant leur vie utilitaire ont été utilisés sans relâche par des hommes dans leur travail, les utiliser permet donc d'entrer en communication avec ces hommes. Le deuxième facteur est la relation avec la nourriture. En effet, beaucoup de ses œuvres utilisent des mediums associés à la nourriture (comme ses plateaux de marché et sa série de pots en céramique). Dans sa culture Ewe, on compare également le plaisir de manger à une construction, on dit notamment : « It's Building ». À partir de cette idéologie, il a voulu « construire » avec des mediums reliés à l'alimentation et de là naquirent « les murs », dont je vous montrerai des exemples par la suite.

Il est important de retenir que les œuvres existent dans un rapport métaphorique avec une matière. L'artiste est celui qui par le biais d'un regard esthétique transcende la matière en œuvre d'art. L'artiste est un créateur capable d'organiser la matière en vue d'une fin poétique, et selon les règles de l'art. À partir d'un simple objet de récupération, El Anatsui construit un discours plus large sur l'histoire de l'Afrique. Le choix de ses matériaux offre des interprétations multiples.

Par exemple, l'œuvre *Adinkra Sasa* (ill. 2), en 2003, se compose de centaines d'étiquettes noires tissées entre elles. Elle fait référence au tissu Adinkra du Ghana. Lorsque le tissu est destiné au deuil, il est de couleur sombre (brun foncé, brique rouge ou noir). El Anatsui, en choisissant le noir, semble annoncer le deuil de quelque chose. Or, le terme Sasa, terme Ewe,

context. People, galleries, and museums make these definitions for their various reasons – some of them necessary, others not. »

peut être défini comme « patchwork » et les noms des marques d'alcool, encore visibles sur les étiquettes, reflètent une période sombre dans l'histoire africaine, la traite des esclaves.

La démarche d'El Anatsui, qui consiste à s'inspirer du matériau pour créer son œuvre, nous renvoie à la définition de l'artiste par Bergson. Bergson considère que l'artiste est déterminé avant tout par son regard, capable de transpercer le tissu de conventions pratiques, défini essentiellement dans le langage, qui voile les choses. L'artiste doit s'écarter des conventions s'il veut retrouver le contact avec la réalité même.

« Qu'est-ce que l'artiste ? C'est un homme qui voit mieux que les autres, car il regarde la réalité nue et sans voiles. Voir avec des yeux de peintre, c'est voir mieux que le commun des mortels. Lorsque nous regardons un objet, d'habitude, nous ne le voyons pas ; parce que ce que nous voyons, ce sont des conventions interposées entre l'objet et nous ; ce que nous voyons, ce sont des signes conventionnels qui nous permettent de reconnaître l'objet et de le distinguer pratiquement d'un autre, pour la commodité de la vie. Mais celui qui mettra le feu à toutes ces conventions, celui qui méprisera l'usage pratique et les commodités de la vie et s'efforcera de voir directement la réalité même, sans rien interposer entre elle et lui, celui-là sera un artiste. »⁸

Le voile auquel Bergson pense est le produit de notre culture qui introduit l'objet dans des réseaux conceptuels établissant des rapports de finalité ou d'utilité, et pensant donc toujours l'objet sous l'angle de la relation qu'il entretient avec d'autres objets, plutôt qu'en vue de sa singularité propre. L'art consiste selon Bergson dans le rétablissement d'un contact immédiat entre les objets et nous. Bergson explique que nous avons oublié la contemplation au profit de l'action. Or l'art d'El Anatsui ne peut s'abstraire complètement de la vie quotidienne. Il est possible de concilier l'action et la contemplation au cœur même de la vie quotidienne. L'utilisation de matériaux ayant déjà vécu une vie utilitaire réconcilie paradoxalement la beauté pure et la beauté conforme à une fin. Dubuffet écrit :

« S'il [l'Occident] prenait conscience que n'importe quel objet du monde est apte à constituer pour quiconque une base de fascination et d'illumination, il ferait là une meilleure prise. Cette idée-là enrichirait plus la vie que l'idée grecque de la beauté. »⁹

Pour El Anatsui, l'utilisation de matériaux ayant déjà vécu une vie utilitaire permet de créer des connections avec les personnes ayant touché l'objet. La connexion entre les êtres humains est un thème central dans l'art d'El Anatsui, et qui se matérialise notamment dans ses « murs » réalisés à partir de matériaux trouvés dans son environnement direct. Les murs sont

⁸ Henri Bergson, « Conférence de Madrid sur l'âme humaine, le 2 mai 1916 », *Mélanges*, Paris : P.U.F, 1972.

⁹ Jean Dubuffet, *L'Homme du commun à l'ouvrage*, Paris : Gallimard, 1991.

des constructions humaines communes. Mais le mur sous-entend une séparation entre les gens. En fait, quand un mur est érigé cela provoque de la curiosité, qui mène les gens à se demander ce qu'il se passe de l'autre côté. D'après lui les murs font deux choses : d'une part, ils bloquent la vue et cachent les choses ; d'autre part, ils activent l'imagination. La présence du mur en Chine ou à Berlin a réveillé une curiosité considérable chez les personnes vivant de chaque côté de ces murs. Il décrit ainsi les murs comme opaques pour les yeux mais transparents pour l'imagination. Les perforations des râpes de manioc et les trames du tissage des bouchons de bouteille qu'il utilise pour ses murs donnent à ses sculptures la capacité de montrer tous les mouvements de chaque côté, mais de manière imprécise. En outre, de manière métaphorique, les bouchons de bouteilles d'alcool collectés autour de Nsukka transmettent une autre histoire, celle des Européens venus pour la première fois en Afrique. Ce matériau symbolise alors le lien entre deux continents. Avec la maturité et son exposition de plus en plus importante sur la scène artistique mondiale, les œuvres d'El Anatsui prennent une tournure internationale et semblent engendrer un questionnement de plus en plus récurrent sur la question du territoire et des contacts entre les cultures. Réflexion qui trouve un support idéal à travers le processus de l'assemblage.

Les sculptures d'El Anatsui réalisées à partir des bouchons de bouteille procèdent par assemblage de ce que je nomme des modules (**ill. 3**). Les modules (20 cm x 40 cm environ) sont fabriqués par ses assistants selon des étapes bien établies, que j'ai pu observer lors de mon séjour dans son atelier au Nigeria à l'été 2011 :

1. Récupération des bouchons
2. Tri par couleurs
3. Faire une entaille sur le bouchon
4. Aplatir le métal
5. Donner la forme souhaitée
6. Faire des trous dans le métal à l'aide d'un pic
7. Assembler les formes avec le fil de cuivre
8. Assemblage de plusieurs modules de base avec le fil de cuivre
9. Accrochage de l'œuvre sur le mur ou dépôt au sol
10. Ajout ou suppression de certains modules de base
11. Consolidation des modules entre eux avec le fil de cuivre

Les modules sont soit conservés dans la réserve, soit utilisés immédiatement pour la création d'une œuvre. Ces modules lui permettent de créer une variété infinie de textures et de surfaces colorées, rappelant en cela la technique du tissage (héritage de son père et de ses frères tisserands). Le choix du module comme élément de création n'est pas spécifique à sa dernière

période. À partir de 1982, il met au point ce processus en utilisant, comme module de base, des planches en bois. Les planches sont gravées et disposées les unes à côté des autres dans une logique interchangeable. Du point de vue de l'histoire de l'art, cette approche est comparable à celles de Constantin Brancusi ou de Carl Andre qui intègrent la répétition de modules dans leurs œuvres. Dans les deux cas, il s'agit de développer l'idée d'infini (à l'horizontale ou à la verticale). Cette idée permet de libérer la forme de l'œuvre qui n'est pas déterminée par une taille prédéfinie, mais peut être réduite ou agrandie selon les aspirations du moment, en ajoutant ou en enlevant des modules. Ce processus rend les œuvres d'El Anatsui modulables et souligne l'aspect nomade de sa pensée. C'est cette esthétique du déplacement qui transmet à ses œuvres la capacité d'encourager des explications et des conceptions qui dépassent ses origines.

En utilisant une technique artistique établie (la sculpture) par l'intermédiaire d'un vocabulaire plastique vaste, ouvert à plusieurs niveaux d'interprétation, l'art d'El Anatsui est marqué par un ancrage contextuel, mais aussi par une aptitude au déplacement. Il s'agit d'élaborer une pensée nomade, qui s'organise par expérimentations, et qui s'adapte à différents contextes. Cette esthétique nomade retentit de manière plus aiguë dans nos sociétés de communications, entre en contact de manière récurrente avec l'art contemporain international et constitue sans aucun doute le potentiel de réception des œuvres d'El Anatsui sur la scène internationale. Ainsi ces œuvres donnent une leçon aux historiens de l'art et aux anthropologues : il n'est plus possible de systématiser l'Afrique sur un mode dichotomique (artisanat / art ; rural / urbain ; traditionnel / contemporain).

Je conclus ma présentation en citant une définition de l'artiste par El Anatsui :

« Il y a quelque chose de particulier chez l'artiste. Il se pourrait qu'il soit plus sensible, qu'il soit un visionnaire, que ses pouvoirs d'imagination soient supérieurs, mais il est essentiellement, à la différence du Messie, un membre de sa communauté qui connaît le même destin que les autres. Je ne crois pas que l'on attende quelque chose de lui à tout prix, ce sont ses dons particuliers qui lui font faire ce qu'il fait : sensibiliser la société, la stabiliser, ou mieux, la sauver, y compris l'artiste lui-même. Il ne tente pas de s'approprier les membres de sa communauté comme des disciples ou des admirateurs lui vouant un culte, il se contente d'espérer provoquer une participation active de leur part à un processus de rédemption personnelle. »¹⁰

¹⁰ El Anatsui, « Sankofa : Go back an Pick. Three Studio Notes and a Conversation », *op. cit.*, p. 52.

Corpus d'œuvres



III. 1 : El Anatsui, *Adinsibuli Stood Tall*, 1996.
Bois, métal, peinture, 239 x 40 x 37 cm.
Collection de l'artiste.



III. 2 : El Anatsui, *Adinkra Sasa*, 2003.
Aluminium, fil de cuivre, 320 x 650 cm.
Coll. Mr. and Mrs. Guido Roberto Vitale.



III. 3 : Exemple de module.
© Stéphanie Vergnaud.