

**Peter Probst, *What is African Art ? A Short History*,  
Chicago/Londres, University of Chicago Press, 2022, 275 p.**

Alexandre Girard-Muscagorry

---

Mise en ligne : décembre 2024

DOI : <https://doi.org/10.51185/journals/rhca.2024.cr18>

---

**S**ous-titré « une brève histoire », l'ouvrage *What is African Art ?* de Peter Probst, professeur d'histoire de l'art et d'anthropologie à Tufts University, n'en est pas moins un projet particulièrement ambitieux et attendu : offrir l'une des premières historiographies de l'art africain, depuis l'extraction massive des objets du continent à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'au tournant décolonial des années 2010. Comme le souligne l'auteur, si l'une des spécificités de la discipline, par rapport à d'autres pans de l'histoire de l'art, est d'être en permanence confrontée à « la dialectique particulière de la violence impitoyable et de l'asservissement, d'une part, et du remords amer et de l'autocritique, d'autre part » (p. 9), dialectique résultant de la conscience d'évoluer dans un champ lourdement grevé par l'entreprise impériale européenne, aucune historiographie globale n'avait permis à ce jour d'appréhender les principales transformations de l'histoire de l'art africain au fil du long XX<sup>e</sup> siècle.

L'expression d'« art africain » employée dans l'ouvrage nécessite, d'emblée, quelques précisions, son « ombre sémantique » (p. 224) se profilant dès son emploi. Comme le souligne l'auteur, s'il est tentant d'affirmer qu'« il n'y a pas d'art africain, seulement de l'art en Afrique et dans les diasporas » (p. 224), la référence à l'Afrique – qu'elle soit de l'ordre de l'assignation essentialiste ou du geste politique – demeure décisive dans les discours produits sur les objets et les pratiques artistiques du continent ou de la diaspora. Prenant le contrepied de son titre, Peter Probst rappelle dès l'introduction que son but n'est pas de définir ce qui relève ou non de « l'art africain », mais d'explorer, dans une perspective historique et relationnelle, la façon dont la notion circule et est reconfigurée par les acteur·rice·s du champ.

L'une des grandes forces de sa démarche tient au fait d'embrasser aussi bien les objets dits « traditionnels » ou « classiques » que l'art « moderne » ou « contemporain », en passant par les créations « populaires » ou « touristiques », trop souvent pensés séparément, et d'explorer l'idée d'art africain dans sa dimension tout autant continentale que diasporique. De même, Peter Probst ne se limite pas à la seule étude des écrits universitaires sur les objets d'Afrique, mais prend aussi en compte avec la même attention le rôle des galeristes, des conservateur·rice·s de musées, des artistes, des écrivain·e·s, des politiques et des militant·e·s dans la (dé)construction ou la réimagination de cette notion. En complément des ouvrages et articles académiques marquants de l'histoire de l'art africain, l'auteur exploite une grande diversité de sources, des catalogues d'exposition à la critique d'art, en passant par des textes à caractère littéraire ou poétique. Bien que les publications anglophones dominent cette historiographie, Peter Probst accorde aussi une place significative aux écrits en allemand et, dans une moindre mesure, en français.

Au fil des neuf chapitres chrono-thématiques, les lecteur·rice·s croisent des lieux et des figures bien connues, de l'exposition *African Negro Art* au Museum of Modern Art de New York (MoMA) en 1935 à *Magiciens de la*



Ce document est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). <https://oap.unige.ch/journals/rhca>  
e-ISSN: 2673-7604  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

*Terre au Centre Pompidou et à la grande halle de la Villette en 1989, du marchand Paul Guillaume au curateur Okwui Enwezor, mais l'auteur éclaire d'un œil neuf ces moments canoniques de l'historiographie à la lumière des enjeux politiques, économiques, académiques ou raciaux qui façonnent les discours esthétiques et en retracant avec finesse les généalogies intellectuelles et les controverses scientifiques qui ont marqué chaque époque.* En outre, si l'ouvrage demeure en grande partie centré sur les écrits et les évènements occidentaux, en pointant les fluctuations du centre de gravité intellectuel entre l'Europe et les États-Unis, il fait aussi une large place à d'autres voix, africaines ou africaines-américaines, qui ont fait naître des « contre-histoires » de l'art africain (p. 10) dès les années 1920. Dans le même esprit, une attention toute particulière est accordée à l'histoire africaine de l'art africain en s'intéressant à des évènements (le Premier festival mondial des arts nègres de Dakar en 1966, le Mbari Club créé à Ibadan par Ulli Beier en 1966, etc.) et des acteur·rices qui, depuis le continent, ont largement participé à penser et à façonner la création.

La première partie du livre, courant de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à la fin des années 1930, s'attache à décrire la formation de la discipline et du marché de l'art, principalement en Europe et sur la côte est des États-Unis. Dans le chapitre 1 (« Forming a Field »), Peter Probst analyse le rôle de la compétition coloniale entre les puissances européennes dans « l'extraction », « l'accumulation » et « l'animation » – au double sens de mise en mouvement et de ré-imagination – des objets d'Afrique. Alors que les musées ethnographiques se remplissent d'artefacts, l'auteur s'interroge sur l'absence paradoxale d'exemples africains dans les travaux sur les ornements à travers le monde, tels ceux de Gottfried Semper et d'Aloïs Riegl, en raison du racisme déniant aux Africain·e·s toute capacité artistique, de l'imaginaire repoussoir du « fétichisme » et de l'éloignement des objets du canon de la ressemblance. Le chapitre 2 (« Celebrating Form ») s'intéresse au processus de « purification » qui amène le primitivisme européen à couper les objets africains de leur contexte socio-culturel au profit d'une lecture strictement formelle. Si Peter Probst revient sur quelques jalons marquants de l'intérêt des avant-gardes pour l'« art nègre » – la visite de Pablo Picasso au musée d'Ethnographie du Trocadéro en 1906/1907 ; l'exposition *Statuary in Wood by African Savages : the Root of Modern Art* à la galerie d'Alfred Stieglitz en 1914 ; etc. –, l'auteur met aussi en regard le primitivisme occidental et la réappropriation de « l'art nègre » par les figures de la Harlem Renaissance, telles que W.E.B. Du Bois ou Alain Locke, qui formulent les premières critiques à son encontre et investissent l'art d'une puissante charge politique. Pour Locke, « la reconnaissance de la valeur des formes ancestrales devait permettre la formation d'une nouvelle subjectivité moderniste-diasporique noire américaine capable de mélanger et de combiner l'Afrique, l'Europe et l'Amérique en quelque chose de nouveau et de différent. » (p. 58). Enfin, le chapitre 3 (« Creating Visibility and Value ») attire l'attention sur le rôle déterminant de la photographie et, en particulier, de Charles Sheeler, Man Ray et Walker Evans, dans la promotion de l'art africain. La mise en circulation de ces images favorise l'étude des objets par les chercheurs et les artistes, accompagnant en particulier le processus de corrélation étroite entre un « style » et une « ethnie » qui marquera longtemps la discipline, mais elle sert aussi la création de leur valeur financière sur le marché.

Le deuxième temps déplace l'attention de l'objet vers l'artiste qui, à partir du travail d'Hans Himmelheber dans les années 1930 et plus fortement dans l'après-guerre, occupe une place croissante dans l'étude de l'art africain. Ce changement coïncide avec la bascule de la dynamique académique de l'Europe vers les États-Unis alors que l'art africain s'y affirme comme un sous-champ universitaire de l'histoire de l'art. Dans le chapitre 4 (« Discovering the African Artist »), l'auteur déploie l'une des grandes richesses de l'ouvrage, à savoir une attention particulière portée à l'économie de la recherche africaniste et à sa structuration au travers du développement de bourses, de cursus universitaires ou de revues scientifiques, à l'instar d'*African Arts*. Probst montre également de manière passionnante la façon dont l'histoire de l'art africain est alors confrontée aux enjeux géopolitiques de la guerre froide et des décolonisations, comme en témoigne l'exposition *Tribes and Forms* organisée en 1964 à Berlin-Ouest par le conservateur britannique William Fagg, avec le soutien de la CIA, pour mettre en scène la curiosité intellectuelle et l'ouverture aux autres cultures de l'Occident. Dans ces années 1960, transparaissent clairement les tensions entre les tenants d'une histoire de l'art formaliste et ethniciste, incarnée par William Fagg, et une nouvelle génération de chercheur·euse·s, représentée par Herbert Cole et Robert Farris Thompson, désireuse de s'affranchir de la « tyrannie de l'objet » – selon l'expression de Cole – en replaçant la performance au cœur de l'étude de l'art africain. La seconde partie du XX<sup>e</sup> siècle voit également une percée dans le champ académique de l'art « moderne » ou « contemporain », jusqu'alors marginalisé, malgré le riche itinéraire de figures historiques comme le peintre nigérian Aina Onabolu. Le chapitre 5 (« Acknowledging the Contemporary ») retrace ainsi le développement d'un intérêt pour la subjectivité de l'artiste et la visibilité accrue obtenue par certains créateurs. L'ouvrage souligne, en

particulier, la place occupée par certaines figures européennes, comme Kenneth Murray et Ulli Beier au Nigeria ou Frank McEwen au Zimbabwe dont les projets intellectuels, oscillant entre le désir de « revitaliser » l'art africain « traditionnel » et l'ambition de produire de « nouvelles images » pour une Afrique nouvelle, ont fortement marqué de leur empreinte l'approche de la création contemporaine du continent. Le premier Festival mondial des arts nègres (Fesman), organisé par Léopold Sédar Senghor en 1966, auquel l'auteur consacre un long développement, constitue également une arène décisive, en offrant une puissante caisse de résonance aux artistes et intellectuel·le·s noir·e·s, du continent comme de la diaspora. Le chapitre 6 (« Extending the Horizon ») se consacre ainsi à l'ouverture de l'histoire de l'art africain à son volet américain, depuis les recherches de Melville Herskovits sur les « africanismes » culturels ayant survécu à l'expérience de la déportation jusqu'au travail précurseur de Robert Farris Thompson sur l'art de l'Atlantique noir, en passant par les discours esthétiques développés par les artistes du Black Arts Movement ou du collectif AfriCOBRA dans le sillage du Black Power.

Dans une dernière section, qui couvre la période allant de la fin des années 1980 à nos jours, Peter Probst interroge l'impact du tournant postcolonial et de la « crise de la représentation » sur l'histoire de l'art africain. Le chapitre 7 (« Intervening the Canon ») revient sur le rôle déterminant des expositions dans la critique des catégories de style, d'ethnie ou d'authenticité, en posant avec soin les enjeux des vifs débats suscités par les expositions « *Primitivism* » in 20th Century Art (1984), *Magiciens de la terre* (1989) et *Africa Explores* (1991). Parallèlement à ces expositions, la recherche s'ouvre à la prise en compte de pratiques artistiques jusqu'alors peu considérées en raison de leur éloignement vis-à-vis du canon, comme l'art « populaire » d'Afrique centrale ou l'art « touristique ». Peter Probst souligne, à raison, le rôle considérable de l'article « African Art and Authenticity : A Text with a Shadow » de Sidney Kasfir (1992) dans la déconstruction du dogme de l'authenticité qui a longtemps régi l'apprehension des objets d'Afrique, de même que le travail pionnier de Christopher Steiner sur le marché de l'art « touristique » en Côte d'Ivoire<sup>1</sup>. Si les années 1980 ont permis d'amorcer le travail de sape du canon de l'art africain, la critique ne s'étend pas encore aux modalités de la production des savoirs, toujours dominée par les acteur·rices blanc·che·s de la recherche et des musées euro-américains. Dans le chapitre 8 (« Challenging Representation »), Peter Probst relate ainsi l'émergence d'une critique postcoloniale au cours des années 1990 à travers l'affirmation d'une génération d'artistes et/ou curateur·rice·s issu·e·s de « l'Afrique globale », portée par de nouveaux espaces de réflexion et de monstration, comme la revue *Nka : Journal of Contemporary African Art* ou les biennales en plein essor. La personnalité du commissaire d'exposition Okwui Enwezor incarne à elle seule cette génération désireuse de travailler non plus « au sein du canon », mais – selon ses mots – « au sein de la culture » en embrassant les enjeux de représentation et d'identité. L'ouvrage se clôt par une analyse, moins dense que les précédentes, de l'effet du « tournant décolonial », amorcé dans les années 2010, sur le monde de l'art africain contemporain (« *Undoing the Empire* »). Ceci se manifeste en particulier à travers le développement d'espaces d'exposition et de réflexion qui visent à « contrer la domination hiérarchique euro-américaine dans le monde global de l'art en créant de nouvelles plateformes alternatives et en favorisant les relations horizontales Sud-Sud. » (p. 207) Outre l'exemple de la Biennale de Lubumbashi, Peter Probst revient notamment sur la reconfiguration de celle de Dakar sous la houlette de l'architecte Simon Njami en 2016. Dans le champ académique, l'ambition d'affranchir l'approche de l'art africain de l'Occident se traduit par le renouveau de l'intérêt pour les modernismes africains, en écho à une prise en compte accrue de la valeur de l'archive comme « lieu d'exclusion et de dépossession » (p. 213), mais aussi comme espace de réclamation, permettant d'envisager des futurs alternatifs. L'ouvrage *In Senghor's Shadow : Art, Politics, and the Avant-Garde in Senegal, 1960-1995* d'Elizabeth Harney (2004) et l'exposition *The Short Century : Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994* d'Okwui Enwezor (2001) sont, à juste titre, présentés comme des entreprises pionnières de l'intérêt renouvelé pour la vitalité artistique des indépendances<sup>2</sup>.

Ce rapide panorama des principaux jalons posés par *What is African Art ?* ne rend compte qu'imparfaitement de la richesse et de la saveur du livre qui, par la place importante accordée aux extraits de textes méconnus et par la sélection iconographique soignée, offre une historiographie particulièrement vivante et incarnée de laquelle émergent nombre de lieux, d'évènements ou de figures méconnues. Malgré une organisation très claire

<sup>1</sup> Sidney Kasfir (1992), « African Art and Authenticity : A Text with a Shadow », *African Arts*, 25 (2), pp. 40-53+96-97 ; Christopher B. Steiner (2001), *African Art in Transit*, Cambridge, Cambridge University Press.

<sup>2</sup> Elizabeth Harney (2004), *In Senghor's Shadow : Art, Politics and the Avant-Garde in Senegal, 1960-1995*, Durham, Duke University Press.

et pédagogique, qui fait du livre une ressource précieuse quel que soit le degré de familiarité avec l'histoire des arts d'Afrique, Peter Probst parvient à conférer à chaque chapitre une grande fluidité en partant systématiquement des acteur·rices, au plus près de leurs trajectoires personnelles et intellectuelles et des liens qui les unissent.

On pourra cependant s'étonner de certaines omissions, à commencer par la non prise en compte des vives discussions suscitées par l'ouverture du musée du quai Branly en 2006 ou, plus récemment, par celle du Humboldt Forum à Berlin. De même, l'histoire longue des demandes de restitution et des mobilisations patrimoniales en Afrique, mise en lumière par plusieurs travaux ces dernières années – dont ceux de Bénédicte Savoy<sup>3</sup> –, est à peine mentionnée. Par ailleurs, si Peter Probst analyse avec finesse les effets des dynamiques raciales dans la construction de la discipline, la position occupée par les autrices, marchandes ou curatrices dans cette histoire aurait également pu constituer un axe de réflexion fécond. Enfin, on pourra, regretter la faible place accordée à la recherche francophone ou au rôle du marché de l'art parisien dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, ce qui souligne peut-être la nécessité qu'une première synthèse historiographique des travaux publiés dans le monde francophone, inspirée par l'approche ouverte et globale de la création africaine proposée par Peter Probst, soit prochainement entreprise pour en révéler la vitalité.

Malgré ces réserves, *What is African Art?* demeure un ouvrage important, tant par son ambition, sa densité que la qualité de son écriture, parvenant en quelques 230 pages à fournir de nombreuses clés pour comprendre la complexité des enjeux intellectuels, politiques et raciaux à l'œuvre dans la fabrique de l'art africain.

Alexandre Girard-Muscagorry  
Musée de la musique, Cité de la musique – Philharmonie de Paris (France)  
EHESS/CRAL (France)

## Bibliographie

- HARNEY Elizabeth (2004), *In Senghor's Shadow : Art, Politics and the Avant-Garde in Senegal, 1960-1995*, Durham, Duke University Press.
- KASFIR Sidney (1992), « African Art and Authenticity : A Text with a Shadow », *African Arts*, 25 (2), pp. 40-53+96-97.
- SAVOY Bénédicte (2023), *Le long combat de l'Afrique pour son art : histoire d'une défaite postcoloniale*, Paris, Editions du Seuil.
- STEINER B. Christopher (2001), *African Art in Transit*, Cambridge, Cambridge University Press.

---

<sup>3</sup> Bénédicte Savoy (2023), *Le long combat de l'Afrique pour son art : histoire d'une défaite postcoloniale*, Paris, Éditions du Seuil. Publié en 2021 en allemand sous le titre *Afrikas Kampf um seine Kunst. Geschichte einer postkolonialen Niederlage*.