

Perrin M. Lathrop (dir.), *African Modernism in America*, New York/New Haven, American Federation of Arts, Yale University Press, 2022, 223 p.

Cédric Vincent

Mise en ligne : décembre 2024

DOI : <https://doi.org/10.51185/journals/rhca.2024.cr20>

Ce livre collectif a été conçu pour accompagner l'exposition itinérante *African Modernism in America, 1947-1967* (2023-2024) qui a abordé l'arrivée de l'art moderne d'Afrique aux Etats-Unis à travers les liens tissés entre les artistes africains et des mécènes, des artistes africains-américains¹, des universitaires, des organisations culturelles, dans le contexte chargé des revendications pour les droits civiques et, plus largement, des décolonisations et de la Guerre froide. La teneur générique du titre peut paraître trompeuse cependant, car ce livre (comme l'exposition) traite de l'introduction de l'art moderne aux Etats-Unis essentiellement à partir des activités de la Fondation Harmon, la plaçant du même coup au centre de l'histoire. De ce point de vue, ce projet mêlant exposition et publication complète les études récentes dont l'ouvrage *Among Others: Blackness at MoMA* (2019)² fait référence. *African Modernism in America* fournit un contrepoint nécessaire à cet examen très complet de l'engagement du Museum of Modern Art de New York auprès des arts africain et africain-américain.

La Fondation Harmon est une fondation philanthropique new-yorkaise créée en 1921 par William E. Harmon, un magnat de l'immobilier, et dirigée par Mary Beattie Brady jusqu'à sa fermeture en 1967. Elle occupe déjà une place dans l'histoire de l'art des Etats-Unis pour avoir été un soutien déterminant de la création africaine-américaine. Elle contribue, en particulier, dans les années 1930, à l'essor du mouvement culturel et artistique de la Harlem Renaissance. L'écrivain John Locke, qui a dirigé l'influente anthologie *The New Negro* (1925)³, ne manque pas de reconnaître son apport, en se posant même comme l'un de ses conseillers les plus actifs, tandis que d'autres, plus réservés, comme l'artiste Romare Bearden y pointent plutôt la relation paternaliste qu'elle entretiendrait avec les artistes. Moins documenté est le rôle clé de cette fondation dans l'ouverture d'un nouvel axe transatlantique avec l'Afrique.

Trois lignes orientent son action : 1/ Monter une collection d'art africain en achetant des œuvres. Ces achats constituent le seul moyen pour la fondation d'aider financièrement les artistes, autrement dit d'agir en mécène. Des expositions et des prêts d'œuvres participent à sa valorisation ; 2/ Servir d'intermédiaire, mettre en contact des artistes avec des universités, des musées et des galeries aux États-Unis. Dans cette optique, la fondation

¹ L'exposition a circulé aux Fisk University Galleries (Nashville, 2023) ; au Mildred Lane Kemper Art Museum (St Louis, 2023) ; à The Phillips Collection (Washington, 2024) et au Taft Museum of Art (Cincinnati, 2024).

² Darby English et Charlotte Barat (dir.) (2019), *Among Others: Blackness at MoMA*, New York, Museum of Modern Art.

³ John Locke (dir.) (1925), *The New Negro: An Interpretation*, New York, Albert and Charles Boni.



s'est montrée particulièrement utile en conseillant les artistes sur les types de bourses et d'allocations disponibles ou en organisant des résidences ; 3/ Constituer une documentation, travail novateur et conséquent, compte tenu des faibles ressources alors disponibles. La publication de *Africa's Contemporary Art and Artists* en 1966 marque l'aboutissement de cet inventaire⁴.

Depuis la fin des années 1940 et jusqu'à sa fermeture en 1967, la Fondation Harmon est à la manœuvre d'un maillage institutionnel, faisant valoir ses relais diplomatiques, ses liens avec les Historically Black Colleges and Universities (HBCUs) – l'Université Fisk et l'Université Howard notamment – et avec des espaces d'exposition et des galeries privées – dont la Merton D. Simpson Gallery. Le livre décrit ce vaste réseau porté par des philanthropes, des artistes, des conservateurs de musée et des universitaires qui entendent remettre en question les idées reçues sur l'art africain et stimuler l'intérêt du public pour ces nouveaux artistes, de la même manière que la fondation l'avait fait pour les artistes africains-américains.

Dans son texte introductif, Perrin M. Lathrop, co-commissaire de l'exposition, remet en perspective cette entreprise et les conditions d'accueil des œuvres d'abord, puis des artistes en résidence. Loin d'être une entrave, le contexte tendu de la Guerre froide favorise ces circulations entre le continent africain et les Etats-Unis. La Fondation Harmon fait figure de tête de pont dans la structuration progressive de cet accueil. En guise de repère, l'autrice dresse, au long de son texte, une comparaison entre les activités de la fondation et celles du MoMA de New York, qui expose en 1961, parmi une présentation de ses récentes acquisitions, sa première œuvre d'un artiste dit moderne d'Afrique, le tanzanien Joseph Ntiro. 1961 est aussi la date de la première exposition collective montée par la fondation aux Etats-Unis sous le titre de *Art from Africa of our Time* et, donc, première exposition collective dans le pays dédiée à l'art moderne d'Afrique. En comparaison des activités de la fondation, les grandes institutions artistiques officielles semblent toujours avoir un coup de retard. Après sa fermeture, la flamme est entretenue par les HBCUs.

Nikoo Paydar focalise sa contribution sur l'Université Fisk, parmi les premières universités à avoir dispensé un enseignement d'art africain dans son département art. Il évoque en particulier l'engagement de trois figures qui ont œuvré à ce développement dès les années 1930 : le sociologue Charles Johnson ouvre un programme d'études africaines et devient président de l'université en 1946 ; l'artiste Aaron Douglas, figure de la Harlem Renaissance, monte le département art ; et son successeur, l'artiste et historien David C. Driskell intensifie cette dynamique jusqu'à son départ en 1977, en organisant des expositions et des résidences d'artistes et en enrichissant la collection d'œuvres. L'entretien avec Driskell qui suit, mené par Jamaal B. Sheats, est malheureusement trop court pour permettre d'approfondir les rapports de l'Université Fisk avec la Fondation Harmon. Il donne en revanche à comprendre l'engagement et le rôle de cette université après la fermeture de la fondation.

Cet engagement est d'autant plus palpable que les œuvres de l'exposition dont est issu le livre (environ soixante-dix œuvres) proviennent principalement de la collection du musée de l'Université Fisk, constituée d'un don de la Fondation Harmon. Cette riche collection, commencée au début des années 1950, est documentée et richement illustrée dans le livre. Elle fait l'objet d'un découpage en notices monographiques de 49 artistes. Pour citer les plus connus : Skunder Boghossian (Éthiopie), Peter Clarke (Afrique du Sud), Ben Enwonwu (Nigeria), Afi Ekong (Nigeria), Ibrahim El-Salahi (Soudan), Ladi Kwali (Nigeria), Mohamed Melehi (Maroc), Pilipili Mulongoy (République Démocratique du Congo), Iba N'Diaye (Sénégal), Rekyaelimoo Njau (Tanzanie), Uche Okeke (Nigeria), Demas Nwoko (Nigeria), Gerard Sekoto (Afrique du Sud), Papa Ibra Tall (Sénégal).

L'une des particularités de la collection Harmon est d'avoir pris le parti d'intégrer la céramique à sa catégorie d'art moderne et, partant, d'avoir joué un rôle dans la promotion aux Etats-Unis de ce « nouvel » art de la poterie. L'opération s'est déroulée non sans la résistance de ceux qui rangeaient cette pratique dans la catégorie d'artisanat, comme le décrit Ozioma Onuzulike dans son texte consacré à Ladi Kwali. Lors de tournées aux Etats-Unis organisées pour convaincre du renouveau de la poterie, l'artiste nigériane dévoile au public ses innovations techniques mêlées à des recettes dites traditionnelles lors de véritables performances.

Les céramiques de Ladi Kwali sont montrées dans la première présentation de la collection en 1961. Cette exposition prend place dans les locaux new-yorkais d'une autre organisation philanthropique, le Phelps-Stokes Fund, avec l'objectif de montrer une sélection d'œuvres reçues des 45 artistes qui ont démarché la fondation –

⁴ Evelyn S. Brown (1966), *Africa's Contemporary Art and Artists*, New York, Harmon Foundation.

parmi lesquels Ben Enwonwu, Vincent Kofi, Ladi Kwali, Suzanna Ogunjami et Gerard Sekoto. Aussi, en plus de faire date, cette exposition sous-entend un récit plus souterrain, celui de l'entregent et des efforts déployés par ces artistes pour accéder et s'inscrire dans ce réseau transatlantique. Car cette exposition inaugurale nous est présentée non comme le fruit de l'opiniâtreté d'un collectionneur ou d'un mécène explorateur d'une scène en attente d'être défrichée, mais bien comme l'aboutissement de parcours d'artistes désireux de faire connaître leur travail hors du continent. Un récit fondateur nous est livré : la fondation n'a commencé à s'intéresser à l'art moderne africain qu'après qu'un artiste nigérian, Akinola Lasekan, lui ait envoyé ses toiles en 1947. L'initiative viendrait donc des artistes. Il n'en demeure pas moins des nuances à apporter à cette histoire, qui ne retiendrait que le versant héroïque d'une histoire de pionniers ayant trouvé le passage vers les Etats-Unis⁵.

Un autre angle mort persiste à la lecture : les différentes médiations que l'on suppose nécessaires depuis les scènes africaines pour construire, maintenir et atteindre ce réseau transcontinental sont mises de côté. Comme le titre l'indique, le point géographique central du livre demeurent les Etats-Unis, à la fois lieu d'arrivée des œuvres pour entrer dans les collections et être exposées, d'accueil des artistes en résidence, et lieu de départ d'artistes africains-américains pour l'Afrique. La contribution de Paul C. Taylor consacrée à Jacob Lawrence va dans ce sens : l'artiste effectue deux séjours au Nigéria dans les années 1960. Il est question également, à plusieurs reprises du parcours de Aaron Douglas en Afrique de l'Ouest en 1956. Son circuit passe par Lagos, Accra et Dakar. L'artiste le documente par des peintures de style naturaliste, loin de sa production habituelle à base de silhouettes aux formes géométriques qui lui valent aujourd'hui d'être intégrée à l'art visuel afrofuturiste ou au « fantastique noir »⁶. Ces études de cas font pendant à celles consacrées aux séjours de l'artiste éthiopien Skunder Bhogossian (par Kate Cowcher) et de Ladi Kwali (par Ozioma Onuzulike) aux Etats-Unis. Dans sa postface, l'influent historien de l'art Chika Okeke-Agulu salue l'aspect novateur de cette approche en chassé-croisé. Elle ouvrirait un domaine de recherches s'éloignant de l'approche dominante, davantage engagée à documenter l'histoire d'une scène nationale.

Il n'empêche que les descriptions des manières de faire des intermédiaires, des informateurs et des *brokers* sur les terrains africains manquent à la compréhension du tableau. Sans doute, la cause principale se situe dans des sources documentaires encore parcellaires ou difficiles d'accès. Ces dernières gagneraient d'ailleurs à être replacées dans une chronologie plus large du rapport de la Fondation Harmon à l'Afrique que celle présentée dans le livre : le premier contact survient dans les années 1930, par le biais de la réalisation de films ethnographiques portant sur la vie quotidienne de communautés locales et sur leurs coutumes, ainsi que sur l'œuvre de missions chrétiennes en Afrique⁷. Bien que l'art n'en soit pas l'axe central, ces films dépeignent une culture matérielle riche, construite autour de l'artisanat : les maisons, les meubles, les ustensiles de cuisine et les vêtements sont tous fabriqués à la main à partir de matériaux locaux. En d'autres termes : l'art, au sens large, est présentée comme partie intégrante de la vie. Mais les jalons de l'intérêt pour l'art moderne pourraient se nicher ailleurs. Les dirigeants de la fondation affirment les liens consubstantiels de la foi chrétienne et de la démocratie, fondamentaux pour atteindre et maintenir un monde en paix. Leur approche de l'art s'inscrirait, selon John Walter, dans ce projet de renforcer la modernisation et la démocratie des pays africains avec lesquels la fondation est engagée⁸. L'écart est grand entre ces premiers regards sur l'Afrique et la représentation que la fondation entend ensuite véhiculer par la promotion de l'art moderne aux Etats-Unis. Le format du catalogue d'exposition ne se prêtait certainement pas à de tels développements. Pour autant, suffisamment de pistes sont ouvertes pour nourrir des aspirations à les approfondir et les compléter.

Cédric Vincent
École Supérieure d'Art et Design Toulon Provence Méditerranée (France)

⁵ John Walter donne une autre version : un journaliste de l'agence Associated Negro Press aurait impulsé le contact entre la fondation et l'artiste, voir John C. Walter (2003), « The Harmon Foundation and the Sponsorship of Contemporary African Artists, 1947–67 », *Contours: A Journal of the African Diaspora*, 1 (2), pp. 199–218.

⁶ Ekow Eshun (dir.) (2022), *Black Infinity : l'art du fantastique noir*, Paris, Textuel.

⁷ Charles C. W. Weber (2001), « Mission Strategies, anthropologists, and the Harmon Foundation's African Film Projects: presenting Africa to the public, the inter-war years, 1920–1940 », *Missiology: An International Review*, 29 (2), pp. 201–223.

⁸ Walter J., « The Harmon Foundation », art. cité.

Bibliographie

- BROWN Evelyn S. (1966), *Africa's Contemporary Art and Artists*, New York, Harmon Foundation.
- ENGLISH Darby et BARAT Charlotte (dir.) (2019), *Among Others: Blackness at MoMA*, New York, Museum of Modern Art.
- ESHUN Ekow (dir.) (2022), *Black Infinity : l'art du fantastique noir*, Paris, Textuel.
- LOCKE John (dir.) (1925), *The New Negro: An Interpretation*, New York, Albert and Charles Boni.
- WALTER John C. (2003), « The Harmon Foundation and the sponsorship of contemporary African artists, 1947–67 », *Contours: A Journal of the African Diaspora*, 1 (2), pp. 199–218.
- WEBER Charles C. W. (2001), « Mission Strategies, anthropologists, and the Harmon Foundation's African Film Projects: presenting Africa to the public, the inter-war years, 1920–1940 », *Missiology: An International Review*, 29 (2), pp. 201–223.