

## **Bruce Onobrakpeya, histoire incomplète d'un imagier contemporain généreux, 1957-années 2000**

Emmanuelle Spiesse

Mise en ligne : octobre 2025

DOI : <https://doi.org/10.51185/journals/rhca.2025.varia3>

### **Résumé**

Bruce Onobrakpeya (1932-) est un artiste prolifique né et formé au Nigeria (département des Beaux Arts, Université de Zaria). Sa longue carrière (1959 jusqu'à nos jours) embrasse plus de six décennies d'activités et d'expérimentations artistiques. Une fraction de sa biographie et de ses travaux ici présentés permettent d'aborder, à partir des interactions qui se jouent entre les mondes locaux et internationaux, la création, la diffusion et la visibilité des œuvres, la transmission des pratiques et des connaissances. Bref, qu'est-ce qu'être artiste contemporain et comment l'être depuis le Nigeria et pour quelles productions ? Cet article, construit grâce aux discussions avec l'artiste et autres acteurs culturels nigériens, propose une contribution à l'écriture d'une histoire de l'art depuis les contextes politiques, économiques, institutionnels et culturels propres à un Nigeria construisant, croisant, critiquant et cultivant (ou non) ses liens avec le reste du monde.

**Mots-clés :** Afrique ; art contemporain ; art moderne ; biographie d'artiste ; Bruce Onobrakpeya ; Lagos ; Nigeria

### ***Bruce Onobrakpeya, an Incomplete Account of a Generous Visual Artist, 1957-2000s***

### **Abstract**

Bruce Onobrakpeya (1932-) is a prolific artist born and trained in Nigeria (Department of Fine Arts, University of Zaria). His career spans over more than six decades of artistic activity and experimentation, from 1959 to the present day. A fraction of his biography and works presented here allow us to address—from the interactions at play between local and international worlds—the creation, dissemination and visibility of his work, as well as practices and knowledge's transmission. In short, what does it mean to be a contemporary artist, and how can one be one from Nigeria, and for which productions? This article, based on discussions with the artist and other Nigerian cultural actors, offers a contribution to the writing of an Art history from the perspective of political, economic, institutional and cultural contexts specific to a Nigeria that constructs, crosses, criticizes and cultivates (or not) its links with the rest of the world.

**Keywords :** Africa ; artist biography ; Bruce Onobrakpeya ; contemporary art ; Lagos ; modern art ; Nigeria



« Si je veux être un artiste international aujourd'hui, je dois aussi montrer que je suis un artiste africain et éviter une trop évidente représentation académique des corps que je veux présenter, faire des installations et faire en sorte que mon art soit conceptuel. Pourtant, je ne veux pas m'inscrire dans les collections d'un Pigozzi qui recherche avant tout l'exotisme dans une prétendue authenticité africaine : un exotisme produit par un artiste qui n'aurait pas de recul sur ses œuvres. Je ne veux pas non plus qu'on me classe comme cela m'a été rapporté dernièrement comme artiste ethnique. Je me suis inspiré de l'art urhobo comme je m'inspire de n'importe quel autre art africain, j'ai toujours refusé de mettre en avant l'ethnicité d'un art. Cela fut très difficile de me l'entendre dire la dernière fois que j'ai voulu exposer à New York. Tu sais, j'expose bientôt aux États-Unis pour une exposition sur l'art urhobo. J'ai hésité parce que je ne me considère pas comme un *tribal artist* mais j'ai proposé quand même quelques œuvres<sup>1</sup>... »

À bien des égards et notamment du point de vue de l'histoire (et pas seulement) de l'art nigérian, la trajectoire de Bruce Onobrakpeya est exceptionnelle (planche n° 1). Actuellement, il est l'artiste le plus reconnu et le plus prolifique du Nigeria du xx<sup>e</sup> siècle. Établi sur la place nigériane comme à l'étranger, la question posée aujourd'hui est de savoir comment une aussi grande notoriété fut possible, ou encore, savoir comment l'artiste se perçoit et perçoit son art. Ici, le choix du récit long voudrait contribuer à renseigner sur ce qui fait la carrière d'un artiste sur la scène nationale et/ou internationale<sup>2</sup>.

Planche n° 1. Bruce dans son atelier, Papa Ajao, Lagos, 2002



Source : Emmanuelle Spiesse (ES)

<sup>1</sup> Bruce Onobrakpeya, entretien du 30 août 2003, Nimbus Gallery, Lagos. Il parle alors de l'exposition « Where Gods and Mortals Meet : Continuity and Renewal in Urhobo Art », Museum of African Art, New-York, 2004. Jean Pigozzi est un grand collectionneur d'art contemporain du continent africain. Son immense collection, la Contemporary African Art Collection (CAAC), a été pour une bonne part bâtie grâce à des œuvres qui lui ont été proposées par André Magnin, son directeur artistique de 1989 à 2008. Tous les entretiens cités dans cet article ont été menés par l'auteure. S'ils sont restitués ici en français, la langue de la transmission initiale est l'anglais. Les noms propres nigériens suivent la norme de l'écriture anglaise et les toponymes ne sont suivis du nom du pays que si le lieu cité se situe en dehors du Nigeria. Toutes les traductions vers le français sont de l'auteure.

<sup>2</sup> A propos du récit long, voir le chapitre « Le concept d'histoire » dans : Arendt Hannah (1972), *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, pp. 58-120.

Historiquement, de nombreux ouvrages se sont interrogés sur la recherche de l'authenticité dans l'art contemporain africain, ci-dessus évoquée par Bruce Onobrakpeya, sur sa signification politique postcoloniale, sur l'insertion de ses artistes dans les réseaux de l'art contemporain mondial<sup>3</sup>. Ces lectures donnent parfois l'impression de produire un discours ontologique sur ce que doit être l'art contemporain « africain » (authentique, traditionnel, exotique, élitiste, touristique, populaire...), en prenant le plus souvent pour acquis, nécessité et évidence, l'emploi de l'adjectif « africain » afin d'étiqueter artistes et œuvres au cœur de leur propos – sans toujours questionner le caractère essentialiste d'un tel qualificatif.

Elles sont en revanche moins nombreuses à apporter un éclairage et une réflexion sur ce qui pousse *un* artiste à passer à l'art et à faire le choix d'en vivre – qu'il parvienne ou non à se faire un nom – en un mot, à travailler le récit à partir de l'échelle individuelle afin d'écrire autrement une histoire de l'art trop souvent linéaire<sup>4</sup>.

Que signifie devenir artiste contemporain ? Comment et pourquoi devient-on artiste contemporain au Nigeria ? Je suggère que, pour qu'un artiste soit qualifié de contemporain, il faille en premier lieu qu'il s'identifie lui-même comme tel. Si la recherche sur la création plastique contemporaine en Afrique permet bien un état des lieux des questions de définition et de périodisation – qui légitime pour plusieurs auteur·ices tant le fait de parler d'art contemporain en Afrique que de le dissocier de l'art moderne – d'autres n'opèrent pas cette distinction entre moderne et contemporain<sup>5</sup>. Dans le cas du Nigeria, il n'est pas rare de croiser indifféremment les qualifications suivantes pour les productions artistiques à partir des années 1950 : art contemporain chez Ulli Beier, art moderne chez Kevin Carroll et modernisme postcolonial chez Chika Okeke-Agulu<sup>6</sup>. Ces qualifications, nous y reviendrons, ont été ou sont produites par des acteurs culturels, des critiques et des historiens de l'art insérés dans les milieux fréquentés par les artistes – parfois en accompagnement de la création en train de se faire. Elles sont connues des principales et principaux concerné·es.

Dans ce contexte, qu'un artiste se définisse comme *contemporain* et non comme moderne devient intéressant dans le champ que nous explorons et auquel il reste tellement à apporter. Pour ce faire, les questions d'où, quand, comment un artiste travaille et de ce que son art travaille seront le cadre de mon développement, en cheminant à travers les circonstances qui ont permis la réalisation d'une œuvre en fonction des possibilités ou des choix réalisés par l'artiste lui-même. Et ainsi apporter une réflexion sur comment Bruce Onobrakpeya a tracé sa route, a fait profession, a créé, est resté en dialogue avec l'artisanat et les artisans qui l'ont entouré tout en construisant une grande autonomie. Ici, l'histoire sociale et professionnelle des artistes, l'histoire nationale et politique de l'art ainsi que la biographie sont cumulées et articulées entre elles pour rendre compte de la complexité des interactions de l'artiste avec son environnement et faire comprendre les conditions et réalités de sa production, ses différentes connections au(x) monde(s) de l'art. Autant de matérialités et d'immatérialités qui firent émerger une œuvre ne se réduisant en aucun cas à la « légitimation internationale ».

Au fil de sa carrière, Bruce Onobrakpeya se positionnera successivement par rapport aux différents mouvements artistiques du siècle passant de la figuration à l'abstraction, puis à l'installation. Maîtrisant son image, sa publicité, entrepreneur de l'art, galeriste, proposant des ateliers aux artistes nigériens, son dynamisme, « les gens » qui l'entourent, les ressources dont il dispose font de lui une incarnation du patronage artistique, c'est-à-dire la déclinaison dans le champ de l'art contemporain du jeu politique nigérian et des

<sup>3</sup> Beier Ulli (1968), *Contemporary Art in Africa*, New York, Praeger ; Martin Jean-Hubert (dir.) (1989), *Les Magiciens de la terre*, Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou ; Araeen Rasheed (1989), « Our Bauhaus, others Mudhouse », *Third Text Africa*, 6, p. 3 ; Vogel Susan (1991), *Africa Explores*, New York, Centre for African Art ; McEvilley Thomas (1992), *Art & Otherness. Crisis in Cultural Identity*, Kingston, McPherson ; Deliss Clémentine (1995), *Seven Stories about Modern Art in Africa*, Londres, Whitechapel Art Gallery ; Enwezor Okwui (dir.) (2001), *The Short Century : Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994*, Munich, Londres et New York, Prestel ; Blazwick Iwona (dir.) (2001), *Century City, Art and Culture in the Modern Metropolis*, Londres, Tate Publishing, 2001 ; Amselle Jean-Loup (2022 [2005]), *L'art de la friche. Essai sur l'art contemporain africain*, Dijon, Presses du réel ; Njami Simon (dir.) (2005), *Africa Remix, l'art contemporain d'un continent*, Paris, Centre Georges Pompidou ; Cédric Vincent (2005), « Africa Remix, Down tempo », *Art Press*, 312, 2005, pp 27-31 ; Enwezor Okwui et Okeke-Agulu Chika (2009), *Contemporary African Art since 1980*, Bologne, Damiani.

<sup>4</sup> Millet Catherine (2006), *L'art contemporain, histoire et géographie*, Paris, Flammarion, pp. 125-126 ; Joyeux-Prunel Béatrice (2016), *Les avant-gardes artistiques 1848-1918, une histoire transnationale*, Paris, Gallimard.

<sup>5</sup> Vincent Cédric (2021), *Art contemporain africain. Histoire(s) d'une notion par celles et ceux qui l'ont faite*, Paris, JRP éditions.

<sup>6</sup> Beier U., *Contemporary Art in Africa*, op. cit. ; Okeke-Agulu Chika (2015), *Postcolonial Modernism : Art and Decolonization in Twentieth-Century Nigeria*, Durham, Duke University Press.

relations sociales dominées par ses relations de clientèle. Ainsi, l'histoire singulière de Bruce Onobrakpeya révèle-t-elle une de ces figures de la réussite, qui n'avait cependant rien d'inévitable.

Si l'artiste parvient à se construire comme acteur incontournable sur la scène artistique nigériane, il est l'un des seuls à transcender la dichotomie du champ de l'art contemporain au Nigeria, principalement divisée autour des modalités de formation des artistes, universitaire ou en atelier. Bruce Onobrakpeya fait partie des toutes premières générations à avoir suivi leur formation au sein d'une université nigériane. Pour mieux saisir les enjeux de cette situation inédite, arrêtons-nous un moment sur l'enseignement des formes artistiques occidentales précédant l'ouverture du premier département d'art sur le sol nigérian, puis évoquons les raisons probables qui poussèrent à l'implantation d'un tel enseignement dans la région du nord.

## Cadre introductif

Durant les cinquante premières années du <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle, le Sud du Nigeria connut de grands bouleversements dans son approche artistique. D'abord à Lagos, puis à l'extérieur des grandes villes : Benin City, Uhamia, Enugu... Les missions chrétiennes, sous la pression de l'élite lagosienne offrirent les premiers cours d'enseignement artistique dispensés par le portraitiste nigérian Aina Onabolu (1882-1963). Exposées à Lagos dès 1920, ses peintures avait séduit Lord Frederick Lugard et lui permirent d'assister aux cours de l'Académie Royale des Arts de Londres. Suites aux demandes répétées de l'artiste auprès des autorités coloniales en charge de l'enseignement afin d'être accompagné dans son travail de transmission artistique, le gouvernement britannique engagea en 1927 le jeune enseignant anglais Kenneth Murray (1903-1972) qui forma de nombreux enseignants en art dans différentes écoles chrétiennes du Sud nigérian dont le peintre et sculpteur Ben Enwonwu (1917-1994), premier artiste nigérian *moderne* de réputation internationale. L'impact de la religion chrétienne se révéla clairement à travers ces différentes expériences localisées dans le sud du Nigeria et essaimera plus tard sur l'ensemble du territoire<sup>7</sup>.

La peinture d'Aina Onabolu avait d'abord été considérée comme fondamentalement moderne et nationaliste puis devint l'art qui représentait le mieux le pouvoir et exprimait le mieux la quête de représentation réaliste. Cependant, la puissance politique que donnait à voir l'artiste semble avoir été effacée par « sa soumission » à l'esthétique occidentale et donc par l'absence de création artistique. C'est cela même qui lui fut reproché<sup>8</sup>. Cette volonté de copier l'art occidental fut longtemps critiquée par les spécialistes de l'art et notamment par Ulli Beier. À ce titre cette « peinture de la modernité » ne pouvait servir de modèle à suivre pour la jeune génération d'artistes formée au Nigeria, elle qui, tout comme l'ingénieur ou le médecin suivait sa propre formation dans son pays. Au contraire, cette dernière, désireuse d'être reconnue comme différente, s'inscrivait plutôt en faux, ce qui rendait impossible l'adhésion d'artistes tels que Bruce Onobrakpeya au courant de ladite modernité. Par ailleurs, le diplôme délivré par l'université nigériane conférait un statut particulier, qui permettait de s'estimer différent des pionniers de l'art moderne jugés trop proches du pouvoir colonial. En devenant diplômés, les artistes contemporains intégraient le groupe étroit de l'élite éduquée.

Ainsi donc, si la première université de la future fédération nigériane s'était implantée à Ibadan (État actuel d'Oyo, Sud-Ouest) en 1948 suite aux demandes des élites nationalistes du Sud, c'est à Zaria (État actuel de Zaria, Nord) que fut ouvert le premier département de formation artistique en 1953, au sein du Nigerian College for Art Science and Technology (NCAT). L'idée d'ouvrir un département d'arts plastiques dans le Nord parut étonnante non seulement aux yeux des différentes personnalités citées ci-dessus (Aina Onabolu...) mais aussi aux yeux des étudiants<sup>9</sup>. Quel intérêt de délocaliser le département d'arts plastiques dans une région étant considérée comme « culturellement insensible, artificielle et non préparée » ? Les doutes demeurent. Peut-être le rêve d'immortaliser une Afrique authentique à travers les représentations artistiques<sup>10</sup>. Fut-il préférable de garder les futurs cadres de l'indépendance dans le Sud et d'envoyer les étudiants en arts dans le Nord ? Quel poids avait la question politique ou religieuse ? Ces questions sont encore

<sup>7</sup> C'est au même moment (1947) que se développa à Oye Ekiti l'atelier de sculpture yoruba dirigé par Kevin Carroll ; Carroll Kevin (1967), *Yoruba Religious Carving. Pagan and Christian sculpture in Nigeria and Dahomey*, Londres, Dublin et Melbourne, Geoffrey Chapman.

<sup>8</sup> Ikpakronyi Simon (1999), « Aina Onabolu : his life, his works and his contribution to the development of contemporary Nigerian art », in P. Chike Dike et P. Oyelola (dir.), *Aina Onabolu : Symbol of the National Studios of Art*, Lagos, National Gallery of Art.

<sup>9</sup> Bien que certaines personnalités de l'Est, comme Nnamdi Azikiwe ou Ben Enwonwu, s'attendaient à l'ouverture d'un département dans l'Est du Nigeria.

<sup>10</sup> Entretien avec l'artiste nigérian Yusuf Grillo, 7 avril 2001, domicile, Lagos.



sans réponses. Cependant, une des volontés d'Ahmadu Bello, Premier Ministre de la région Nord était d'y rattraper le retard éducatif : le Nord devait tout autant préparer l'indépendance et un effort massif en éducation devait être fait pour que la région ne soit pas submergée par les cadres du Sud. Quant à la situation artistique, tandis que les uns (Aina Onabolu et ses élèves) pratiquaient l'art de la peinture sur toile à la manière académique occidentale, d'autres, tels que Kenneth Murray, pensaient que cette situation risquait de compromettre la représentation de manière réaliste ou encore que les nouvelles productions d'art influencées par l'Occident seraient réduites au rang d'objets artisanaux à cause des préceptes de la religion musulmane<sup>11</sup>. Par ailleurs, renforcer l'idée qu'il fallait sauvegarder un art mourant victime du colonialisme et de l'évangélisation devenait urgent<sup>12</sup>. Nous reviendrons sur ces sujets.

## Bruce Onobrakpeya, histoire d'une synthèse

Bruce Onobrakpeya est né en 1932 dans le village d'Agbarha Otor, dans le Delta du Niger (Sud-Est du Nigeria), il appartient au groupe minoritaire Urhubo. Dans ce territoire dominé par la présence coloniale britannique, Bruce grandit au sein de la palmeraie dont son père était responsable. Aîné de douze enfants, il reçut une éducation chrétienne et commença à se faire connaître grâce aux tampons de bois qu'il sculptait pour ses amis, selon une technique apprise de son père, lui-même sculpteur d'objets divers, nécessaires au quotidien, religieux ou non. En 1957, il s'inscrivit au nouveau département d'art du NCAST de Zaria (devenu en 1962 l'université Ahmadu Bello, État de Kaduna), et fut diplômé en 1961<sup>13</sup>.

À l'aube des indépendances, l'enseignement était dominé par un corps professoral presque exclusivement constitué d'expatriés<sup>14</sup>. Les cours d'histoire de l'art occidental, sculpture, peinture, modelage étaient alors destinés à former des artistes capables de respecter les canons artistiques de la beauté classique occidentale et de maîtriser la perspective. L'obtention du diplôme était donc conditionnée par la maîtrise de tout ce savoir-faire occidental puisé au cœur de canons artistiques remontant à Vitruve et développés durant toute la période néoclassique<sup>15</sup>.

Pour un artiste, affirmer ses origines africaines n'était possible qu'à travers le choix de paysages, de scènes de rue ou de portraits africains. L'« Afrique » était donc un sujet d'inspiration mais la formalisation esthétique des productions ne pouvait en aucun cas être prétexte à d'autres démarches artistiques. Au fait des conventions académiques victoriennes, du hiératisme des figures représentées, de l'atmosphère douce et romantique, les futurs diplômés du département d'art ne pensaient qu'à reproduire des thèmes africains sous les canons esthétiques de l'académisme occidental. Bruce Onobrakpeya fit sienne cette stratégie, pensant à la fois contribuer à faire entrer « l'Afrique dans la modernité » et à se positionner en tant que passeur de cette modernité, même s'il se considère artiste contemporain plus que moderne.

Nous avons bien l'idée de produire un art nigérian, les thèmes que nous choissions étaient nigériens mais l'esthétique était une esthétique occidentale. C'était la seule esthétique qui pouvait nous mener aux diplômes et c'est ce que voulait l'ensemble des étudiants : égaler techniquement les Européens. Il n'était pas possible d'utiliser des formes propres au vocabulaire esthétique africain, cela paraissait trop primitif<sup>16</sup>.

Même si – pour obtenir son diplôme – il était nécessaire de bannir de son vocabulaire plastique tout ce qui était considéré comme « illettrisme » ou « primitivisme », les étudiants, au fait des débats propres à

<sup>11</sup> Nimo (État de Nimo), Asele Institute, fonds d'archives de l'Université de Nsukka, non classées. Lettre de Kenneth Murray à un destinataire inconnu du 23 octobre 1951. L'islam et le christianisme sont les deux religions principales au Nigeria, les États du Sud sont à majorité chrétienne, ceux du Nord à majorité musulmane.

<sup>12</sup> « Un art stérile semble se développer au travers de la nouvelle génération, cela semble naturel dans la transition nationale » : Steiner Christopher, *African Art in Transit*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 100-130. Voir aussi à ce sujet : Danford J. A. (1949), « Art in Nigeria », *African Affairs*, 48, 190, p. 37.

<sup>13</sup> De nombreux pays africains proposèrent à la même période ou un peu plus tard une formation spécifique aux artistes, comme à Kumasi (Ghana, 1952), Dakar (Sénégal, 1956), Addis-Abeba (Éthiopie, 1958), Abidjan (Côte d'Ivoire, 1962).

<sup>14</sup> « All the lecturers in the Zaria Fine Arts Department, with the exception of Clara Ugbonaga, a Nigerian painter trained in London, were westerners recruited from Britain » : Onobrakpeya Bruce (1996), « The Zaria Art Society », in C. Deliss (dir.), *Seven Stories about Modern Art in Africa*, Londres, Whitechapel Art Gallery, p. 196.

<sup>15</sup> Winckelmann Johann Joachim (2022 [1764]), *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, Paris, Éditions Klincksieck, 2022.

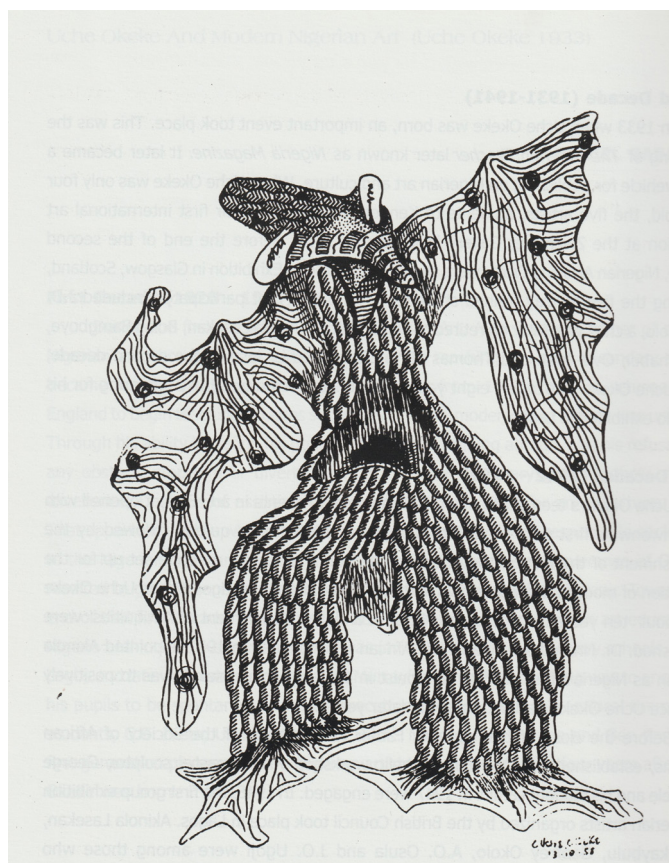
<sup>16</sup> « Même si j'en étais profondément persuadé, c'est seulement après des années que j'ai été convaincu de la nécessité d'aller chercher au plus profond de ma propre culture », entretien avec Bruce Onobrakpeya, 20 février 2001, domicile, Lagos. Ces propos se retrouvent chez deux autres artistes : « Je ne voulais pas qu'on me considère comme un primitif », Yusuf Grillo, entretien du 7 avril 2001, domicile, Lagos ; Uche Okeke, entretien du 12 août 2002, Nimo (État de Nimo, Sud-Est du Nigeria).

l'atmosphère des indépendances et alimentant l'*African Personality* (Kwame Nkrumah) ne tardèrent pas à remettre en cause l'enseignement occidental dispensé à Zaria<sup>17</sup>. Dès 1958, l'association Zaria Art Society fut créée autour du texte fondateur de la synthèse naturelle (*natural synthesis*). Ce texte écrit par Uche Okeke (1933-2016), alors étudiant de troisième année, était soutenu par de nombreux autres étudiants, dont Bruce Onobrakpeya<sup>18</sup>.

La synthèse naturelle se devait d'être inconsciente et non pas forcée. [...] Nous ne devons pas tolérer que quelqu'un d'autre pense à notre place dans notre vie artistique, car l'art c'est la vie elle-même et notre expérience physique et spirituelle du monde. Le Nigeria a besoin d'une école virile d'art avec une nouvelle philosophie de la nouvelle époque. Qu'il s'agisse des écrivains africains qui parlent de négritude ou qu'il s'agisse des politiciens qui parlent de l'*African Personality*, les deux se dressent pour la conscience et le désir ardent de la liberté des Noirs. Les artistes contemporains nigériens peuvent, doivent promouvoir la cause de ce mouvement. Notre nouvelle société appelle à une synthèse de l'ancien et du nouveau<sup>19</sup>.

Les préceptes énoncés, nombreux, ne furent pas appliqués dans l'immédiat et ne contribuèrent à placer l'ensemble des artistes signataires sur la scène de la critique d'art nationale et internationale que quelques années plus tard (planche n° 2).

Planche n° 2. Uche Okeke, *Nza the Smart*, 1958, encre de Chine, 25 x 29 cm



Source : Uche Okeke, Skoto Gallery New-York

<sup>17</sup> L'« *African Personality* » est développée dès les années 1960 par Kwame Nkrumah. Voir par exemple à ce sujet Okolo Chukwudum Barnabas (1986), « Reflections on African Personality », *The African Review : A Journal of African Politics, Development and International Affairs*, 13(2), pp. 12-20 ou encore Falola Toyin et Saheed Aderinto (2010), *Nigeria, Nationalism, and Writing History*, Rochester, University of Rochester Press.

<sup>18</sup> C'est notamment le cas de Demas Nwoko, Christopher Okigbo ou Yusuf Grillo.

<sup>19</sup> Uche Okeke (1982), *Art in development, a Nigerian Perspective*, Nimo, Asele Institute, p. 11 (réédité en 2019 chez Bayreuth, Iwalewabooks).

Bien qu'initiateur et fervent défenseur de la synthèse naturelle, Bruce Onobrakpeya avoue les limites de celle-ci bien après son acte de naissance :

« Bien sûr que nous nous réunissions de temps à autre, bien sûr que nous tentions d'africaniser notre production artistique. Tout ce qui se passait de différent pour nous se passait dans nos chambres d'étudiants. Voilà la différence. Mais ce n'étaient surtout pas les œuvres que nous proposions à nos enseignants, et ce n'étaient pas celles qui étaient notées pour nos examens<sup>20</sup>. »

Si la synthèse naturelle permettait bien de se positionner dans le nouveau champ artistique « panafricain », elle ne permettait pas d'être diplômé. En réalité, les étudiants désireux de marquer leur production artistique du sceau de l'indépendance et du panafricanisme préféraient l'obtention du diplôme, véritable sésame pour prétendre à une reconnaissance, bénéficier d'un emploi et se placer sur le devant de la scène artistique<sup>21</sup>. Ce fut dans ce langage plastique que Bruce Onobrakpeya commença sa carrière d'artiste au début des années 1960 (planche n° 3). Ils n'étaient alors qu'une poignée d'artistes – comme Aina Onabolu, Ben Enwonwu, Akinola Lasekan (1912-1976), Justus D. Akeredolu (1915-1983), Lamidi Olonade Fakeye (1925-2009) ou Festus O. Idehen (1928-) – à se revendiquer artistes modernes après avoir été formés dans les écoles ou ateliers missionnaires, dans les écoles publiques nigérianes ou à Londres<sup>22</sup>.

Planche n° 3. Bruce Onobrakpeya, *Tortoise in Legend*, 1959, huile sur bois, 55 x 42 cm



Source : cliché de l'artiste

<sup>20</sup> Bruce Onobrakpeya, entretien du 20 février 2001, domicile, Lagos. Il pourrait d'ailleurs être tout à fait intéressant de confronter ce témoignage à ce qu'a pu être transcrit des dires de Pablo Picasso lorsqu'il fut interrogé sur l'influence des productions artistiques d'Afrique dans ses œuvres. Voir à ce sujet Seckel Hélène (1998), *Picasso. Collectionneur*, Paris, RNM, p. 136.

<sup>21</sup> À partir des années 1980 et sous la plume de Kojo Fosu, historien de l'art ghanéen, les « Zaria Rebels », comme il les appela, furent souvent présentés comme des révolutionnaires, mais dans l'immédiat, ils n'engendrèrent concrètement aucun changement : Fosu Kojo (1986), *20th Century Art of Africa*, Zaria, Gaskiya Corporation ; Chike Aniakor, entretien, 8 juillet 2001, Nsukka.

<sup>22</sup> Si Aina Onabolu ne se revendiquait pas « moderne », il avait pleinement conscience de son art naturaliste distinct des autres productions africaines, Aina Onabolu (1920), *A Short discourse on Art*, Washington DC, Smithsonian Libraries.



C'est à la même période que le jeune allemand Ulli Beier (1922-2011) – alors employé à l'université d'Ibadan afin de renforcer l'intérêt des étudiants pour leur patrimoine culturel africain – non seulement se positionna contre l'enseignement en art dispensé à Zaria, mais proposa une autre approche de la pratique artistique. Georgina Betts, enseignante à Zaria, et Ulli Beier, créèrent plusieurs centres culturels dans le Sud-Ouest nigérian : les Mbari. Si tous deux ouvrirent des ateliers d'art auxquels Bruce Onobrakpeya participa, c'est Georgina Betts qui les anima<sup>23</sup>. Présent au premier congrès des écrivains et artistes noirs à Paris en 1956, au fait des positions politiques et artistiques liées au mouvement de la négritude, Ulli Beier affirma la nécessité pour les jeunes étudiants en art nigériens d'investir l'espace culturel africain. Aussi condamna-t-il vivement les cursus artistiques d'un enseignement universitaire qui contribuait, selon lui, à détourner l'artiste de son « africanité »<sup>24</sup>.

**Planche n° 4. Asiru Olatunde, *Cocoa picking*, 1964, aluminium repoussé, petites dimensions**



Source : Ulli Beier (1968), *Contemporary Art in Africa*, Praeger, New-York, p. 160

<sup>23</sup> *Mbari* est un mot igbo qui signifie temple, lieu sacré. Gardien de l'ordre moral de la société, il contient des sculptures peintes. Durant la période qui nous concerne, les *Mbari* sont des cercles artistiques et culturels qui regroupent écrivains, dramaturges, musiciens et plasticiens à Ibadan, Lagos, Oshogbo et Enugu. Seul le *Mbari Mbayo* de la ville d'Oshogbo se transformera en « école d'Oshogbo ». Les Yoruba adaptèrent ce vocable à leur propre langue et l'appelèrent *Mbari Mbayo* qui signifie *quand je le vois, je me sens bien*. Voir aussi à ce sujet : Ricard Alain, « Nigéria : un "Grand" de l'Afrique. Musées et universités favorisent un foisonnement de recherches originales », *Le Monde diplomatique*, décembre 1973, p. 40. Georgina Betts devenant l'épouse d'Ulli Beier, elle est mentionnée dans une partie de la littérature sous le patronyme Georgina Beier.

<sup>24</sup> C'est même à la suite des rencontres faites à ce congrès qu'il créa la revue *Black Orpheus*, voir Okeke-Agulu Chika (2023), « *L'Art Society* et la construction du modernisme postcolonial au Nigeria », *Multitudes*, 53, pp. 59-76.



Il impulsa alors des ateliers amenant à une production artistique entièrement inédite et ouvrit la création artistique et la profession d'artiste à des acteurs extérieurs à l'université nigériane<sup>25</sup>. Il contribua ainsi à l'inscription de nombreux artistes dans le champ artistique international. De ces ateliers émergèrent des artistes reconnus, comme Jacob Afolabi (1940-), Rufus Ogundele (1946-1996), Twins Seven-Seven (1944-2011), Muraïna Oyelami (1940-) ou Tijani Lawal (1941-). Tous habitaient la ville d'Oshogbo (État d'Osun) ou ses alentours. Nombreux embrassèrent une carrière internationale grâce aux publications (notamment dans le *Nigeria Magazine* ou dans les premiers numéros du magazine *Black Orpheus*) et aux multiples connexions d'Ulli Beier au sein de différentes ambassades des pays occidentaux (ambassades des États-Unis, d'Allemagne, d'Italie...) en place à Lagos. N'ayant suivi aucun cours à l'université, ils produisaient un travail jugé riche et original, « vierge de tout occidentalisme » (planche n° 4) qui fut longtemps source de débats sur le sol nigérian mais qui lors d'une exposition collective en 1964 à l'Exhibition Centre de Lagos remporta un solide succès (planche n° 5)<sup>26</sup>. C'est alors que ce groupe hétéroclite constitué autour d'Ulli Beier fut nommé « l'école d'Oshogbo ».

#### Planche n° 5. Exhibition Centre, Marina, Lagos



Source : *Nigeria Magazine*, n° 93, juin 1967, p. 115

L'ouverture du premier Mbari Club, centre culturel fréquenté par les intellectuels nigériens et les expatriés à Ibadan en 1961, fournit un cadre nouveau aux expérimentations artistiques. Au Nigeria, cela accompagna et favorisa une production culturelle intense allant bien au-delà des arts plastiques puisque touchant aussi le théâtre, la musique et la poésie. Pour Ulli Beier, qui endossa dans le même temps le rôle de critique d'art, de mécène, et de collectionneur d'art nigérian et africain, les artistes devaient échapper à l'enfermement imposé par l'université. Convaincu que l'artiste africain ne pouvait s'exprimer qu'en se réclamant de

<sup>25</sup> Exactement à la même période, l'American Society for African Culture (AMSAC), financée par la Central Intelligence Agency (CIA), installa un de ses bureaux à Lagos et organisa un festival lagosien en l'honneur de l'anniversaire de la première année d'indépendance du Nigeria. Ficquet Éloi et Malaquais Dominique (2022), « Festival mondial des arts nègres à Dakar en 1966 : entretien avec Harold Weaver, à Paris le 4 novembre 2013 (Version 2) », *NAKALA*. En ligne, consulté le 22 avril 2025. URL : <https://nakala.fr/10.34847/nkl.64d21ewr>.

<sup>26</sup> Beier Ulli, « Experimental Art School », *Nigeria Magazine*, 86, septembre 1965, p. 204.

sa particularité africaine, il tenta dans le même temps d'imposer sa définition de l'artiste contemporain africain. Plutôt que d'envisager le diplôme comme un paramètre central nécessaire à l'admission des artistes nigériens dans la catégorie « artiste contemporain », la reconnaissance de l'artiste contemporain devait jaillir de l'usage des fondamentaux culturels d'« Afrique ». C'est en suivant ce raisonnement qu'il proposa à Bruce Onobrakpeya de participer aux ateliers animés par Georgina Betts et ouverts autour d'artistes internationaux invités. Bruce Onobrakpeya participa à ces diverses expériences, exposant lors de certaines de ces manifestations de groupe. S'il poursuivit son propre chemin sans s'identifier à cette « école », il bénéficia des contacts d'Ulli Beier, ainsi que du brassage universitaire et artistique international que connaissait Ibadan à cette époque. Aussi intégra-t-il différents réseaux artistiques, tant celui des expatriés que celui de l'élite nigérienne. Quant à Ulli Beier, il multiplia de fait les contacts entre le Nigeria et le reste du monde, en invitant des artistes de toute nationalité, ce qui apporta un dynamisme créatif, contribua à relier les différentes productions artistiques tout en exaltant un certain panafricanisme. Ibrahim El Salahi, artiste soudanais (1930-), Jacob Lawrence, artiste africain-américain (1917-1998) ou Denis William, artiste guyannais (1923-1998) comptent parmi les artistes ayant exposé, participé à d'autres ateliers et même parfois enseigné quelque temps dans les universités nigériennes<sup>27</sup>.

Au début des années 1960, Bruce Onobrakpeya travailla aux côtés de Ru Van Rossem (1924-2007), artiste graveur néerlandais en visite au Nigeria. L'atelier était alors organisé au Mbari Mbayo d'Ibadan. C'est lors de cette session que Bruce Onobrakpeya découvrit la gravure à travers les différentes techniques de l'incision ou de l'eau-forte. Ibrahim El Salahi, Jacob Lawrence et Denis William, alors en résidence à Ibadan, lui ouvrirent eux aussi de nouveaux horizons techniques et formels. Lors des entretiens, Bruce Onobrakpeya déclara clairement que c'était grâce à Ulli Beier et aux artistes rencontrés par son intermédiaire que son style lié à la pratique de la gravure est né :

Là où je peux dire que mon art est né, c'est à Ibadan lorsque j'ai pu expérimenter avec des matériaux nouveaux un langage nouveau issu de thèmes et de motifs de l'écriture urhobo et bien d'autres motifs qui appartenaient à différentes cultures africaines. Les techniques de gravure de Ru Van Rossem ou l'approche des formes calligraphiques par Ibrahim El Salahi me marquèrent profondément. Mais je n'ai jamais voulu renier ce que j'avais appris à l'université. En cela, la synthèse naturelle montrait un autre chemin que celui qu'avait choisi le Sénégal de Senghor<sup>28</sup>.

Cette précision a son importance : elle témoigne de la reconnaissance de Bruce Onobrakpeya pour Ulli Beier dont l'engagement pour l'africanité dans l'art a été fort critiqué par les artistes et les universitaires au début des années 2000<sup>29</sup>, ce qui n'est plus le cas aujourd'hui.

## Produire au Nigeria, espaces, outils et matériaux

Diplômé de l'université, en poste dans un lycée de Benin City puis à Lagos, Bruce Onobrakpeya parvint, dès le milieu des années 1960, à exposer et à vendre à l'étranger. Au Nigeria, les années 1960 et le début des années 1970 avaient marqué une première internationalisation de sa carrière<sup>30</sup>. Kevin Carroll – prêtre missionnaire et promoteur de la sculpture catholique au Nigeria depuis les années 1950 – lui proposa de travailler au

<sup>27</sup> Le premier numéro de la revue *Black Orpheus* d'Ulli Beier incluait des poèmes de Léopold Sédar Senghor ; Beier Ulli (2001), « A Moment of Hope : Cultural Developments in Nigeria before the First Military coup », in O. Enzewor (dir.), *The Short Century : Independence and liberation movements in Africa, 1945-1994*, Munich, Prestel, pp. 45-50.

<sup>28</sup> Bruce Onobrakpeya, entretien du 20 février 2001, Lagos. L'urhobo, langue maternelle de l'artiste, est une des langues parlées dans la région du Delta du Niger. À propos de la philosophie de Senghor et de ses politiques culturelles, lire Elizabeth Harney (2004), *In Senghor's Shadow : Art, Politics, and the Avant-Garde in Senegal, 1960-1995*, Durham, Duke University Press.

<sup>29</sup> « Il y a eu des ateliers menés par des expatriés » : cette phrase a été prononcée par Ola Oloidi, professeur d'histoire de l'art à l'Université de Nsukka lors de notre entretien, Université de Nsukka, 10 août 2002. Aucune autre précision ne fut apportée aux questions posées sur le même sujet. Lors de notre entretien avec Chika Okeke au Goethe-Institut de Lagos le 10 mars 2002, une réponse similaire fut faite : « Oshogbo est une école qui a produit quelques artistes qui ne sont ni passés par l'école, ni par l'université ». Bruce Onobrakpeya, Yusuf Grillo, Cornelius Adepegba ou Ola Oloidi ont évoqué le « néocolonialisme » concernant les exigences d'Ulli Beier quant à la production d'un art contemporain qui soit lisiblement « africain ». Voir aussi : Ogbechie Sylvester (2010), « The Curator as Culture Broker : A Critique of the Curatorial Regime of Okwui Enwezor in the Discourse of Contemporary African Art », *ASAIAfrican South Art Initiative*, 2010. En ligne, consulté le 22 avril 2025. URL : <https://asai.co.za/the-curator-as-culture-broker-a-critique-of-the-curatorial-regime-of-okwui-enwezor-in-the-discourse-of-contemporary-african-art/#more-722>.

<sup>30</sup> Au cours des entretiens, il a été difficile d'évoquer la période de la guerre du Biafra. Lors de mes questions à ce sujet, la réponse de Bruce était simple et concise : « Tout est dans mes livres, j'ai toujours dénoncé tout le mal et le non-sens de cette guerre [guerre du Biafra] entre un seul et même peuple » ; entretien du 5 mars 2002, Aghara-Otor (État du Delta).



chemin de croix de l'église d'Ebute-Metta située dans le quartier Nord-Est de Lagos<sup>31</sup>. Proche des missions catholiques et catholique lui-même, Bruce Onobrakpeya réalise alors les quatorze stations du chemin de croix. Les scènes où les figures des personnages bibliques ainsi que les tortionnaires du Christ qu'il transpose dans un contexte colonial furent à l'origine de nombreux commentaires : un des panneaux représente, sous les traits d'un homme urhobo, Simon de Cyrène aidant le Christ fouetté par des individus en uniforme de la Nigerian Police Force (planche n° 6). La critique et la condamnation du colonialisme apparaissent on ne peut plus clairement. C'est sans doute ce qui fait dire à un des collectionneurs de Bruce Onobrakpeya, Richard Singletary, que « cette œuvre fait entrer l'Afrique dans le monde de l'art contemporain<sup>32</sup> ». En contact constant avec Ulli Beier, Bruce Onobrakpeya avait pu constituer un maillage de nombreux réseaux d'acteurs occidentaux de l'art lui permettant de vendre ses œuvres à des personnalités politiques de haut rang comme de voyager à l'extérieur de son pays. Alors que la Guerre civile (appelée aussi Guerre du Biafra, 1967-1970) sévissait depuis un an, plusieurs artistes exposèrent à l'étranger et représentèrent ainsi les positions du gouvernement fédéral, c'est-à-dire un Nigeria uni et désireux de le rester.

Planche n° 6. Bruce Onobrakpeya, *Simon of Cyrene helps Jesus to carry the cross*, huile sur panneau de bois, Église Saint Paul, Ebute Metta, Lagos (aujourd'hui détruite)



Source : ES

Bruce Onobrakpeya manifesta son ubiquité artistique et sa capacité à se saisir de tous les sujets sensibles à partir de tous les supports possibles. À l'opposé des artistes contemporains de sa génération les plus connus tels qu'Uche Okeke ou Yusuf Grillo (1934-2021) – le premier en poste à l'université de Nsukka, le second au Yaba College de Lagos – Bruce Onobrakpeya n'avait jamais obtenu de poste à l'université. S'il appréciait l'enseignement qu'il dispensait au lycée, il s'était d'autant plus lassé de ses conditions de travail qu'il avait déjà une petite notoriété. Déçu, jugeant son salaire d'enseignant insuffisant, ayant trop peu de matériel à sa disposition pour enseigner correctement et désireux de poursuivre ses recherches artistiques, il ouvrit son propre studio au début des années 1970 dans le quartier de Palm Grove. Il en construisit un plus vaste quelques

<sup>31</sup> Carroll K., *Yoruba Religion Carving*, op. cit. L'église Saint Paul a été détruite en 2018. À ce sujet voir : Picton John (2021), *Christian Art and African Modernity*, Glienicke, Galda Verlag.

<sup>32</sup> Richard A. Singletary (2005), « Bruce Onobrakpeya : His Art and International Reputation » in P. Ekeh (dir.), *Studies in Urhobo Culture*, Lagos, Urhobo Historical Society, p. 670.

années plus tard dans un autre quartier lagosien, celui de Papa Ajao : le studio-galerie Ovuomaroro. Deux presses destinées à « élever au rang du grand art, l'art mineur de la gravure<sup>33</sup> » fonctionnaient alors (planche n° 7). S'attelant à une production et une recherche artistiques intenses, Bruce Onobrakpeya exposait ses œuvres aux visiteurs et participait à de nombreuses expositions nationales ou internationales (Ahmadu Bello University, 1970 ; Goethe-Institut, Lagos 1971 et 1972 ; Institute of African Studies, Nsukka, 1974 ; Martin Luther King Memorial Library, Washington, 1975<sup>34</sup>...). Grâce à ses ventes, il acquit vite une grande indépendance financière et abandonna l'enseignement. Ne pas avoir été intégré à l'université lui aura permis de développer d'autres stratégies. Installé dans un quartier situé à cinq minutes de l'aéroport de Lagos, son atelier possédait aussi une galerie et était facile d'accès pour les visites d'expatriés à l'arrivée ou au départ du Nigeria. Bruce Onobrakpeya recruta entre dix et quinze personnes, du fait de commandes imposantes qui nécessitaient un travail collaboratif<sup>35</sup>. Dans le même temps, il édita ses œuvres sous forme de petits recueils qu'il annotait de ses commentaires (planche n° 8).

Planche n° 7. Bruce Onobrakpeya, une des presses de l'atelier, Papa Ajao, Lagos, 2002



Source : ES

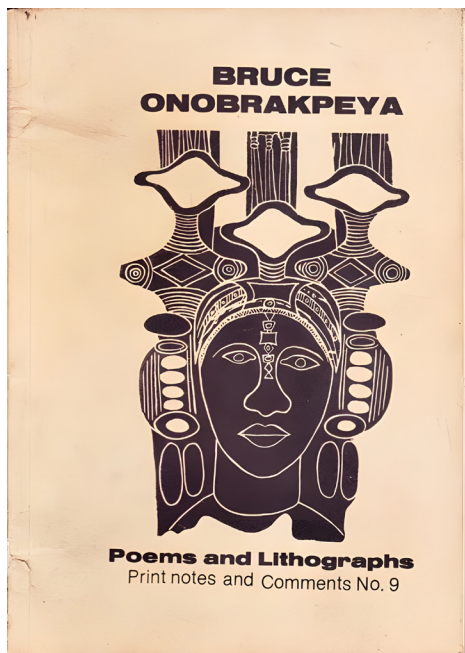
<sup>33</sup> « L'atelier et la galerie Ovuomaroro ont pour but d'élever la gravure art mineur au rang d'art majeur en expérimentant des idées et des matériaux. » (« *The Ovuomaroro Studio and Gallery is aimed at raising printmaking from a minor art to a major one, through experiments with ideas and materials.* ») ; voir : Onobrakpeya Bruce (1985), *Bruce Onobrakpeya, Symbols of Ancestral Groves. Monograph of prints and paintings 1978-1985*, Lagos, Ovuomaroro Gallery, p. 37.

<sup>34</sup> À titre d'exemples : au Nigeria, 1959, Ughelli, première exposition solo ; 1960, Lagos, *Independence Exhibition, group show of Contemporary Nigerian art* ; 1978, Lagos, *Ten One-Man exhibition*, Goethe-Institut ; 2000, Lagos, *Exhibition by Out-Ewena Artists*, Aina Onabolu House ; à l'étranger, 1962, New York, *Art from Africa*, Phelps-Stokes Fund (États-Unis) ; 1973, Nairobi, African Heritage Gallery (Kenya) ; 1995, Londres, *Seven Stories About Modern Art in Africa*, Whitechapel Art Gallery ; 2001, Londres, *Century City : Art and Culture in the Modern Metropolis*, Tate Modern.

<sup>35</sup> Même si ce n'est pas le propos ici, il serait intéressant de questionner ce que signifie le travail collaboratif dans ce contexte artistique au Nigeria. Par exemple à l'instar de publications telles que celle d'Howard Becker : Becker Howard (2024 [1988]), *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion ; Ithurbide Christine (2022), *Mumbai hors cadre : une géographie de l'art contemporain en Inde*, Paris, ENS éditions.



Planche n° 8. Bruce Onobrakpeya, *Print Notes and Comments* n° 9, 1989



Source : Ovuomaroro Gallery

Planche n° 9. Bruce Onobrakpeya, *The Magic Land of The Shadows*, linogravure, 30 x 20 cm, 1970



Source : Onadipe Kola (1970), *The magic land of shadows*, Ibadan, Ibadan African University Press, p. 63

Sa production artistique, notamment ses illustrations de divers contes et légendes nigérianes, lui donnèrent l'opportunité de participer à la construction d'un imaginaire national. En 1968, *The Forest of a Thousand Deamons* de Daniel O. Fagunwa (1903-1963) – auteur pionnier dans l'écriture de contes en yoruba, publiés en 1938 et traduits en anglais par Wole Soyinka<sup>36</sup> – donna l'occasion à l'artiste de s'associer à la diffusion d'un héritage oral bénéficiant d'un véritable engouement au Nigeria depuis plusieurs décennies. Accessible à l'ensemble des Nigériens puisque traduit en anglais, le livre illustré par Obrokpeya offre aux lecteurs et lectrices une mise en scène de personnages dans laquelle graphismes et symboles issus de « tous les horizons culturels propres au Nigeria » ont une nouvelle et/ou première apparence formelle. L'image s'installe, s'impose. Le cœur du travail de Bruce Onobrakpeya, l'illustration, contribue sans conteste à installer sa notoriété. Comment trouver meilleur véhicule que le livre – peu cher, facile à transporter, et franchissant plus facilement les frontières qu'une œuvre d'art – pour la circulation de son art ? Il illustra ainsi une série d'ouvrages au tournant des années 1970 (planche n° 9)<sup>37</sup>. Les nombreuses ventes et commandes ancrèrent de manière durable sa réputation et lui conférèrent un rôle de véritable passeur culturel dans son pays, où ses images révélaient la multiplicité des langages plastiques du pays :

Je ne peux pas admettre que mon art se nourrisse d'un langage artistique lié à une seule ethnie [sic], j'utilise dans mes gravures toutes sortes d'inspirations nigérianes voire même étendues à toute l'Afrique<sup>38</sup>.

Passeur culturel, Bruce Onobrakpeya le fut aussi par-delà les frontières nigérianes puisque ses ouvrages illustrés et ses illustrations seules mirent à portée de main une grande diversité d'expressions plastiques africaines<sup>39</sup>. Ils accompagnèrent tout l'imaginaire révélé par la lecture des contes. Pour des acheteurs étrangers comme la fondation américaine Harmon aidant à la promotion des artistes africains aux États-Unis ou le collectionneur américain Richard Singletery, ces illustrations firent naître ou accentuèrent une proximité avec le continent africain<sup>40</sup>.

Ainsi, dans les années 1970, la notoriété internationale de Bruce Onobrakpeya ne cessa de croître. En 1975, il partit enseigner pendant l'été dans le Maine (États-Unis) à l'Haystack Mountain School of Crafts. De retour au Nigeria, et alors qu'il participait activement à la préparation de l'exposition d'art contemporain pour le FESTAC de 1977<sup>41</sup>, il réalisa une commande pour l'exposition *Saint Paul dans l'art contemporain* organisée par le Vatican et reçoit la médaille d'or. En 1979, il fut artiste en résidence pendant un semestre au département Fine Arts de l'Elizabeth City State University, en Caroline du Nord, grâce au programme Fulbright-Hays International Exchange of Scholars. En 1982, il fut sélectionné pour participer à la cinquième Triennale de New Delhi (Inde) où son œuvre *Last Days of Christ* fut jugée l'une des huit meilleures sur 1 500 œuvres proposées par 46 pays, et obtint la médaille d'argent.

Les solutions plastiques qu'il adopte sont alors relativement singulières puisqu'elles mêlent figures humaines proportionnées à une multitude de motifs africains, jouent sur les profondeurs de champ et contrôlent les perspectives, ce à quoi ne purent prétendre les artistes de l'école d'Oshogbo. Bruce Onobrakpeya se situe donc dans l'innovation. Il s'immergea dans toutes les sortes de combinaisons esthétiques et plastiques que purent lui offrir les différentes matières disponibles sur le marché lagosien, l'époxy ou la résine, matériaux liés à l'extraction du pétrole qu'il juxtaposa aux matières métalliques plus nobles comme le bronze, évocateur de la grandeur de l'ancien royaume de Benin City<sup>42</sup>. Il ne cessa de multiplier les expériences dans son studio.

<sup>36</sup> Fagunwa Daniel O. (1968 [1938]), *The forest of a thousand daemons : a hunter's saga*, Londres, Nelson ; Fagunwa Daniel O. (1938), *Ogboju ọdẹ ninu igbo irunmalẹ*, Lagos, Church Missionary Society Bookshop. L'édition originale était déjà illustrée par un certain M. Onasanya.

<sup>37</sup> Babalola Solomon Adeboye (1968), *Iwe Ede Yoruba*, Ikeja, Longmans of Nigeria ; Ekwensi Cyprian (1971), *An African Night's Entertainment*, Ibadan, African Universities Press ; Onadipe Kola (1970), *The magic land of the shadows*, Ibadan, African Universities Press ; Ken Da'Silva (2002), « The printmaker at 70 : Celebrating the Legend », *The Guardian* (Nigeria), 30 août 2002, p. 27.

<sup>38</sup> Bruce Onobrakpeya, entretien du 30 août 2003, domicile, Lagos.

<sup>39</sup> Les éditions étrangères anglophones – britanniques et étatsuniennes notamment – des ouvrages littéraires précités, reprennent systématiquement les illustrations de Bruce Onobrakpeya, qui font partie intégrante du texte et de son sens.

<sup>40</sup> 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.

<sup>41</sup> Deuxième Festival mondial des arts et de la culture noires et africaines, ou 2<sup>nd</sup> World Black and African Festival of Arts and Culture, voir la somme : Chimurenga Ntone Edjabe (dir.) (2019), *Festac '77 : 2<sup>nd</sup> World Black and African Festival of Art and Culture*, Cape Town et Londres, Afterall Books & Koenig Books.

<sup>42</sup> Benin City fut la capitale d'un royaume très puissant à l'histoire politique, économique, culturelle et artistique très riche. En 1897, les troupes britanniques mettent le feu au palais, massacrent la population, déportent le roi (Oba Ovonramwen) et emportent plusieurs milliers d'objets relatant les épisodes historiques marquants du royaume (plaques sculptées et objets de bronze, masques, ivoires et

Très vite, l'utilisation de ces plaques métalliques de bronze, de cuivre ou de métal argenté conquiert un public séduit à la fois par la variété des supports désormais utilisés par l'artiste mais aussi par les différents traitements des surfaces et des détails. La plastographie, technique qui nécessite l'utilisation de la résine d'époxy et qui augmente les différents reliefs d'une plaque à graver, fut sa marque de fabrique<sup>43</sup>. Bruce Onobrakpeya joua alors avec des lignes beaucoup plus expressives. Ses travaux furent plus rythmés, plus animés du fait des variations de traitement. Au milieu des années 1980, il avait déjà vendu plusieurs centaines d'œuvres. Aujourd'hui, alors qu'il est devenu très difficile de pouvoir comptabiliser le nombre total des productions vendues, plusieurs sites internet mettent régulièrement en vente quelques-uns de ses travaux ; il existe un vrai marché international pour son art.

Bruce Onobrakpeya a abordé un nombre considérable de thèmes qui contribuent sans aucun doute à ses succès nationaux et internationaux. Outre les motifs urhobo ou inspirés de Benin City, les productions artistiques de l'artiste révèlent non seulement de nombreuses influences mais obligent de fait à porter un regard contemporain sur l'héritage culturel nigérian. Originaire du Sud-Est nigérian, étudiant dans le Nord, puis installé à Lagos, Bruce Onobrakpeya offre une perception inédite des dimensions culturelles de l'ensemble du Nigeria à travers de multiples scènes ou paysages. Scènes de la vie quotidienne, religieuses, vie des saints, scènes traditionnelles, contes, portraits croqués au détour d'un voyage, reproductions de motifs observés sur les amphores exposées au musée d'Onikan<sup>44</sup>, portes des palais du Nord nigérian, cérémonies mêlant diverses personnalités officielles de Benin City et d'autres régions nigérianes ou encore personnages sortis des contes urhobo obligent à un regard neuf, séduisent et contribuent à réaffirmer l'autonomie d'un passé précolonial<sup>45</sup>. Toutes oscillent entre le figuratif et l'abstraction.

C'est le cas par exemple dans *Emete Ayuvbi (Baigneuses dans un ruisseau)* (planche n° 10). Cette scène montre des corps féminins nus recouverts de motifs peints. Ordinairement, seuls les tatouages du visage, du cou, des bras et des jambes pouvaient donner lieu à des inspirations pour divers motifs artistiques. Le but n'est ainsi pas de représenter le corps nu mais bien les motifs qui l'habillent. L'utilisation de la presse impose un cadre qui peut rappeler celui des plaques des palais de Benin City. Alors que dans ces mêmes plaques de bronze, les motifs animent le fond et donnent une impression d'« horreur du vide », chez Bruce Onobrakpeya, ils font souvent partie intégrante des figures représentées. Les fins motifs de décoration empruntés au monde végétal autant qu'aux thèmes des tissus imprimés se trouvent dans l'art de Benin City, mais aussi dans les statuaires yoruba et igbo... ainsi que dans les productions artistiques de l'école d'Oshogbo. Bruce Onobrakpeya adopte la présentation frontale des personnages et excelle autant dans une présentation de profil ou de trois quarts. De même, il peut varier à volonté le degré de réalisme de ses figures<sup>46</sup>. Quant à la ligne, elle crée chez Bruce Onobrakpeya l'espace de tous les possibles (planche n° 11). Force et formes

coraux...). Si certains de ces objets furent exposés depuis dans différentes collections occidentales (dont le British Museum ou le Humboldt Forum), quelques-uns sont aujourd'hui de retour dans la famille royale de l'actuel oba (roi). Cet acheminement résulte d'un travail au long cours qui concerne tout le continent et suscite de nombreux débats. Peju Layiwola (2014), « Making Meaning from a Fragmented Past : 1897 and the Creative Process, Disturbing Pasts. Memories, controversies and Creativity », *Open Arts Journal*, 3, pp. 86-96 ; Savoy Bénédicte (2023), *Le long combat de l'Afrique pour son art : Histoire d'une défaite postcoloniale*, Paris, Le Seuil.

<sup>43</sup> Cette technique est née d'une mauvaise manipulation d'acide chlorhydrique qui endommage une des plaques devant servir à la gravure. Lorsqu'il se rend compte de l'intérêt plastique de la profondeur des lignes hasardeuses créées par l'acide, il décide de renouveler l'expérience de manière intentionnelle. Cet accident d'acide chlorhydrique révolutionne et augmente non seulement les différents reliefs mais aussi leur variation de texture dans la gravure. La plastographie implique l'utilisation de la résine d'époxy ou du polyester pour créer des surfaces à graver. Après incision d'une couche d'époxy placée sur une plaque de zinc ou n'importe quelle autre surface, l'impression peut se faire selon la technique de l'« *intaglio* » (taille-douce). Les transformations de la plaque montrent ainsi un éventail d'incisions permettant un travail plus ou moins profond, plus ou moins précis. Le plastocast comme la plastographie peut être coloré ou laisser apparaître des réserves. Les deux techniques de plastographie et plastocast donnent lieu à d'autres expérimentations. La plaque ainsi travaillée peut autant resservir à la presse et à la production de gravures que devenir elle-même objet unique à inciser.

<sup>44</sup> Musée national du Nigeria, Onikan, Lagos. Ce musée a ouvert en 1957 à l'initiative de Kenneth Murray. Il présente une vaste collection d'art classique nigérian et africain, d'objets archéologiques et ethnographiques, ainsi que d'art contemporain.

<sup>45</sup> À propos de la périodisation et de la manière de la nommer, Claire Bosc-Tiessé et Peter Mark font des propositions de nouvelles terminologies. En même temps qu'ils critiquent ces dernières, ils apportent une vraie réflexion au sujet. Voir Bosc-Tiessé Claire et Mark Peter (2019), « En quête d'une histoire des arts d'Afrique précontemporains. Réflexions préliminaires pour un état des lieux », *Afriques*, 10, pp. 1-13.

<sup>46</sup> Babatunde Lawal évoque l'utilisation particulière du réalisme de Bruce Onobrakpeya, son appropriation et le réinvestissement personnel de celui-ci dans une illustration du *Nigeria Magazine* : Lawal Babatunde (1976), « The Mythical Realism of Bruce Onobrakpeya », *Nigeria Magazine*, 120, pp. 50-59.



sinueuses sont une des constantes de son travail, toujours maîtrisées ou données comme telles. Encodée, la ligne structure les intervalles de manière à signifier un élément d'un paysage (planche n° 12), d'un corps ou d'un objet sans jamais endosser le rôle de ligne d'horizon. Ainsi, dans les différentes gravures, les formes semblent-elles évoluer dans un monde onirique, en apesanteur, cloisonnées ou non, coulissant entre elles, s'ignorant ou s'interpénétrant. Ni en mouvement, ni statiques, ces personnages et ces tracés en souplesse semblent surgir de nulle part et développent ainsi un sentiment d'atemporalité.

Planche n° 10. Bruce Onobrakpeya, *Emete Ayuvbi*, plastographie, 46 x 62 cm, 1972



Source : Bruce Onobrakpeya



Planche n° 11. Bruce Onobrakpeya, *Adumadan, Black and Beautiful*, plastographie, 63 x 45 cm, 1975



Source : Bruce Onobrakpeya



Planche n° 12. Bruce Onobrakpeya, *Three Standing Forms*, 45 x 59 cm, 1969

Source : Bruce Onobrakpeya

## Travailler et diffuser son image

Les premiers succès de l'école d'Oshogbo tracèrent une ligne de démarcation entre les artistes diplômés de l'université et ceux issus des ateliers d'Ulli Beier et de Georgina Betts. Bruce Onobrakpeya tira son épingle du jeu en se situant à la confluence des deux formations. D'abord en s'engageant aux côtés de nombreux collègues diplômés comme acteur de la promotion des artistes contemporains par le biais de la Society of Nigerian Artists (SNA), créée en 1964, et ensuite en prenant part à la construction d'une collection permanente d'art contemporain à Lagos – la future Galerie nationale qui ne vit le jour qu'en 1982. Relayée par la SNA, par Michael Crowther, directeur du *Nigeria Magazine* dans lequel écrivait fréquemment Ulli Beier, les jeunes adhérents demandèrent alors l'ouverture d'une galerie nationale par l'État fédéral. L'art contemporain, signe de grandeur et d'indépendance de la nouvelle nation, se devait d'être accueilli par un espace qui le consacrait, loin des musées construits durant la période coloniale. Devant le succès des artistes d'Oshogbo au FESTAC de 1977, les artistes diplômés réagirent et s'engagèrent contre « ces artistes nigériens illettrés » qui osaient donner une image néo-primitive du Nigeria<sup>47</sup>. Bruce Onobrakpeya, artiste et entrepreneur, pensait indispensable de ne pas intellectualiser l'art. Pour lui, l'art devait être une pratique, émanant du peuple pour son développement. À la fois formé à l'université et par le biais d'ateliers, revendiquant une multitude d'inspirations nigérianes et africaines et défendant la nécessité de la maîtrise partagée de la technique, Bruce Onobrakpeya se trouva ainsi à la croisée de nombreux chemins.

Nous étions jeunes et désireux de montrer au Nigeria ce que ses diplômés étaient capables de faire, la création d'une association était destinée à rendre visible l'art contemporain d'une manière forte, ce que de jeunes individus n'auraient pas pu faire chacun de leur côté<sup>48</sup>.

<sup>47</sup> Cette formule est tirée d'un entretien réalisé avec Cornelius Adepegba, historien de l'art nigérian, Ibadan, le 3 mars 2001.

<sup>48</sup> Entretien avec Yusuf Grillo, entretien du 7 avril 2001, domicile, Lagos.

À la différence de nombreux autres artistes du Nigeria, il possédait déjà les moyens de produire et de contrôler sa propre image. Au milieu des années 1980, il commença à publier des recueils de reproductions de ses œuvres accompagnés le plus souvent de ses propres entretiens et commentaires. Alors que les imprimeurs et les éditeurs faisaient faillite dans les années 1990, alors que les presses universitaires n'étaient plus capables de publier régulièrement des ouvrages, Bruce Onobrakpeya, possédant sa propre imprimerie, intensifia son activité d'éditeur (planches n° 1 et 7).

Rare artiste à avoir établi son atelier en restant totalement indépendant, Bruce est aujourd'hui également l'un des rares à avoir aussi parfaitement inventorié l'ensemble de son œuvre et maîtrisé son image, en publiant de nombreux recueils souvent annotés par lui-même ou par des historiens de l'art nigériens comme Dele Jegede, Babatunde Lawal ou Ola Oloidi. Ainsi en 1985, il publia l'ouvrage *Bruce Onobrakpeya, Symbols of Ancestral Groves* dans lequel il explique en détail les sources de son inspiration comme les techniques de son travail. Trois ans plus tard, *Twenty Five Years of Creative Search* rassemblait une large partie de ses travaux, tout comme *Sahelian Masquerades*, catalogue consécutif à une exposition invitant à la réflexion sur la déforestation subie et engendrée par les populations du Nord du Nigeria<sup>49</sup>. Incontournable, il fut enfin invité dans les universités de la Fédération et reçut le titre de docteur honoris causa en littérature en 1989, revanche pour le poste d'universitaire qu'il n'a jamais eu. En 1992, *Bruce Onobrakpeya, the Spirit in Ascent* se veut couronner une carrière déjà longue, divisée en différentes périodes qui ne sont pas sans rappeler celles de Pablo Picasso<sup>50</sup>. La même année, il créa une association, la Bruce Onobrakpeya Foundation (B.O.F.), qui lui permit de collecter des fonds nigériens de la Galerie nationale, de la SNA, de collectionneurs nigériens privés comme Yemisi Shyllon<sup>51</sup> et internationaux (Prinz Klaus Foundation, Ford Foundation, Shell...) et de financer des ateliers – se plaçant ainsi en héritier d'Ulli Beier et de Georgina Betts-Beier, attirant des artistes sur tout le territoire nigérien et parfois des observateurs étrangers tels que l'historienne de l'art américaine Jean Bogatti<sup>52</sup>. Dès les années 1980, tandis que la chute brutale du cours du pétrole engendrait une dévaluation de la monnaie nigérienne et que le pays plongeait dans une crise économique, l'autonomie financière de l'artiste le mit à l'abri des difficultés que connurent ses collègues artistes universitaires. Contrairement à ces derniers, Bruce Onobrakpeya ne fut pas obligé d'exercer d'autres métiers pour survivre lors de la période des régimes militaires (1983-1998)<sup>53</sup>. Durant cette période, il continua en effet à produire sans entrave apparente et se trouva au cœur d'un dynamisme créatif soutenu par les universités, la SNA, les centres culturels étrangers et par certaines compagnies pétrolières qui apportèrent leur aide aux expositions ou aux publications de catalogues<sup>54</sup>.

Dans un Nigeria en pleine récession, Bruce Onobrakpeya parvint à garder une aura incontestable. À la différence de ses collègues de l'école d'Oshogbo et contrairement aux artistes reconnus par les expatriés et par une petite partie du public nigérien, le statut de Bruce Onobrakpeya, artiste à la fois diplômé d'une

<sup>49</sup> Adepegba Cornelius Oyeleke et Onobrakpeya Bruce (1984), *Bruce Onobrakpeya, 25 Years of Creative Search, exhibition of drawings, paintings, and prints*, Institute of African Studies, University of Ibadan, 15-24th February 1984, Lagos, Ovuomaroro Gallery ; Onobrakpeya Bruce et Quel Safy (1988), *Sahelian Masquerades : Artistic Experiments, November 1985-August 1988*, Lagos, Ovuomaroro Gallery.

<sup>50</sup> Entretien avec Simon Ikpakronyi, Abuja, le 13 mai 2002 : « Pour mieux comprendre le travail de Bruce, il faut faire comme les historiens de l'art occidentaux ont fait avec Picasso, diviser son travail en périodes. »

<sup>51</sup> Yemisi Shyllon était un élève doué en dessin mais ses parents ne considéraient pas les carrières artistiques comme des carrières sérieuses. Il s'est donc dirigé vers des études d'ingénieur qu'il a poursuivies à l'université d'Ibadan. C'est dans l'ébullition culturelle de cette ville que Yemisi entre en contact avec le monde artistique contemporain et les différents ateliers artistiques qu'animent Ulli et Georgina Beier. Il est aujourd'hui l'un des plus grands collectionneurs au monde et a ouvert un musée à Lagos ; Yemisi Shyllon Museum of Art (Pan-Atlantic University) : <https://museum.pau.edu.ng/> (consulté le 22 avril 2025).

<sup>52</sup> Jean Bogatti, historienne de l'art américaine (Clark University, Worcester, États-Unis) a réalisé de longs terrains au Nigeria, elle fut parfois observatrice durant certains ateliers organisés par Bruce Onobrakpeya (Harmattan Workshop). Lire par exemple Bogatti Jean (1990), « Portraiture in Africa », *African Arts*, 23, pp. 34-39.

<sup>53</sup> Les différents régimes militaires au pouvoir, notamment celui de Sani Abacha (1993-1998) ont provoqué de longues périodes de paralysie des services publics, une plus grande corruption et le blocage des salaires des fonctionnaires. À ce sujet, lire par exemple Ihonvbere Julius O. (1996), « Are Things Falling Apart ? The Military and the Crisis of Democratisation in Nigeria », *The Journal of Modern African Studies*, 34(2), pp. 193-225.

<sup>54</sup> Quel Safy (1983), *Bruce Onobrakpeya. Sabbatical Experiments 1978-1983. Exhibition of Prints and Paintings*, Lagos, Ovuomaroro Gallery. L'exposition *Sabbatical Experiments* est le fruit d'une collaboration entre la SNA et le Goethe-Institut à Lagos en 1983. Elle fut suivie des expositions suivantes : *Bruce Onobrakpeya, 25 Years of Creative Search*, Université d'Ibadan, 1984 ; *Sahelian Masquerades*, ouverture à l'Institut culturel Italien, Lagos, 1988 ; *Bruce Onobrakpeya, a Retrospective*, Onikan Museum, Lagos, 1992 et *The Spirit in Ascent*, parrainage entre la compagnie Shell et la SNA, Victoria Island, 1992.

université nigérienne et à l'origine d'expérimentations nouvelles, lui a bien davantage ouvert les portes des lettrés et décideurs nigériens<sup>55</sup>.

## Conclusion

Bruce Onobrakpeya s'est toujours interdit tout prosélytisme bien que certains critiques d'art aient parfois mis en avant son appartenance ethnique à travers son travail<sup>56</sup>. Tandis que pour certains historiens de l'art, Bruce Onobrakpeya est présenté comme originaire du pays urhobo, d'autres l'ont rapidement qualifié comme artiste nigérien<sup>57</sup>. Quant à lui-même, il revendique avoir cherché à évoquer l'africanité dans son entier ou son interprétation, et cela même si de nombreux motifs dits « urhobo » animent ses œuvres. Sur ce point, Bruce Onobrakpeya ne manque pas de préciser : « Bien sûr que je suis influencé par mon environnement mais dans quelle mesure les Urhobo n'avaient-ils pas adapté leurs propres formes à d'autres, le Delta est un carrefour immense<sup>58</sup> ! »

Défendre l'unité du Nigeria (planche n° 13), le panafricanisme ou encore l'environnement (planches n° 14 et 15), donner corps à l'imaginaire des contes nigériens et au patrimoine littéraire et oral de son pays dans son ensemble, graver des scènes de la vie quotidienne... forment une grande partie des sujets traités par l'artiste.

Planche n° 13. Bruce Onobrakpeya, *One People one Destiny*, timbre nigérien, 1970



Source : Bruce Onobrakpeya, 1998

<sup>55</sup> Darah Godwin Gabriel, Jegede Dele, Onobrakpeya Bruce et Quel Safy (1992), *Bruce Onobrakpeya, The Spirit in Ascent*, Lagos, Ovuomaroro Gallery, p. 36.

<sup>56</sup> Akatakpo Don, « Bruce Onobrakpeya : The Man and His Works at The Threshold of a New Millennium », *The Guardian* (Nigeria), 16 août 1988, p. 38.

<sup>57</sup> « Tout en s'inspirant de l'imagerie Urhobo, Onobrakpeya recompose les anciennes traditions, transformant la mythologie et le folklore Urhobo en une forme contemporaine et pan-nigérienne. En adaptant des éléments d'autres traditions régionales, notamment celles du Bénin, des Yorubas, des Igbo et des Hausa-Fulani, il a utilisé des œuvres d'art Urhobo pour établir une image nationale, qui transcende les frontières régionales ou ethniques » (« While turning to Urhobo imagery for inspiration, Onobrakpeya recasts the old traditions, transforming Urhobo mythology and folklore into a contemporary, pan-Nigerian form. Adapting elements from other regional traditions, including those of Benin, the Yoruba, the Igbo and the Hausa-Fulani, he has used Urhobo artworks to establish a national image, one that transcends regional or ethnic boundaries ». Voir Picton John (2004), « Where Gods and Mortals Meet, Continuity and Renewal in Urhobo Art », *Metro Herald*, XIV(27), p. 12.

<sup>58</sup> Bruce Onobrakpeya, entretien du 20 février 2001, domicile, Lagos.



Planche n° 14. Bruce Onobrakpeya, *Triumph* (série), encre sur papier, 102 x 145 cm, 1995



Source : ES



Planche n° 15. Bruce Onobrakpeya, *Smoke of the Brocken Pipe*, gravure réhaussée d'encre, 100 x 142 cm, 1995



Source : ES



Indépendant, sa maîtrise des techniques de reproduction (imprimerie) et son savoir-faire entrepreneurial lui permirent une grande attractivité des publics (nigériens, diasporiques, personnels des ambassades et autres) et de fabriquer des communs à un rythme exceptionnel. C'est sans doute ce qui explique en partie l'absence de prise de position radicale de l'artiste ou de sujets transgressifs, ce qui a parfois fait entrer son art dans la catégorie de l'art consensuel, décoratif, folklorique<sup>59</sup>. Okwui Enwezor (1963-2019) premier commissaire non-européen de la *Documenta* dira de son œuvre en 2002 : « Je respecte infiniment Bruce Onobrakpeya mais l'œuvre qu'il produit, avouons-le, est bien trop consensuelle pour ce qui est attendu aujourd'hui dans l'art contemporain<sup>60</sup>. » Pourtant, sa pratique artistique manifeste une multitude de paramètres matériels et immatériels pour la plupart identifiables. Ceux-ci rendent compte de situations complexes, de prises de positions au cours de périodes de forte tension et de changement. Substituons « ré-enchantement » à « consensus », et voilà l'œuvre devenue plus magnétique<sup>61</sup>. Peut-être en effet pourrions-nous interroger la production de Bruce Onobrakpeya à l'aune d'une stratégie du ré-enchantement<sup>62</sup>.

Appartenant à la première génération d'artistes formés au Nigeria dans une université nigérienne et ayant développé une longue carrière, Bruce Onobrakpeya fut confronté à une remise en cause de ce que doit être un artiste et/ou une production artistique africaine. De ce fait, il s'est inscrit contre une « modernité coloniale » jugée inopérante et prêtée à Aina Onabolu ou Ben Enwonwu – auxquels il reconnaît une vraie puissance politique et/ou artistique – tous deux ayant suivi une formation artistique occidentale. Adoptant les préceptes de la synthèse naturelle, il explora les langages tant vernaculaires qu'occidentaux.

Rétrospectivement et à l'échelle du Nigeria, qu'est-ce que ce « ré-enchantement » nous dirait ? Il obligerait à revenir, d'une part, sur les différentes causes de l'implantation de Zaria dans la région du Nord, et d'autre part, sur les pouvoirs attendus de l'œuvre de Bruce Onobrakpeya. Nous pourrions alors lire son travail comme une production artistique répondant aux préoccupations d'Eckart Von Sydow qui, dès les années 1920, constatait la disparition des pratiques artistiques locales et préconisait la sauvegarde de l'artisanat<sup>63</sup>. Lagos et le Sud paraissant trop abîmés, l'imaginaire des décideurs n'avait-il pas projeté un paradis perdu de l'Afrique qui allait enfin être (ré)incarné grâce aux futures œuvres d'art ? Dans cet imaginaire, les futurs artistes nigériens envisagés comme les artisans du Moyen Âge occidental, semblaient déjà en être investis. Sans doute étaient-ils rêvés tels des gardiens d'une vie sereine lisible au fil des paysages ruraux moins touchés par la modernité, assurant la douceur de vivre juste avant la colonisation<sup>64</sup>. Ainsi ces artistes participeraient-ils à homogénéiser un territoire aussi diversifié, à faciliter la communication entre les régions du Sud (chrétienne) et du Nord (musulmane), et pourquoi pas, à réaliser une synthèse naturelle de la jeune fédération (1954). Le département d'art de l'université de Zaria accompagnerait alors l'idéologie de la préservation du beau en même temps qu'il créait l'unité nigérienne.

Mais nous pourrions tout autant lire la production de l'artiste comme accomplissement du sublime contemporain<sup>65</sup>. Si, et nous l'avons vu précédemment, l'ouverture d'un département d'art dans le Nord prend tout son sens, la synthèse naturelle semblait naturellement prometteuse d'une longue stabilité. L'origine de cette formule paraît d'ailleurs indissociable du choix géographique de cette implantation. L'introduction de *La nature des hommes* vient en ce point plus que parfaire notre raisonnement<sup>66</sup>. En effet, témoin des discours du biologiste britannique Julian Huxley (1887-1975) en visite à Zaria sur la théorie de la modernité naturelle, Uche Okeke avait écrit son texte adaptant à la situation artistique les récents travaux du biologiste<sup>67</sup>. Sans claquer la porte à la modernité occidentale qui avait tant dégradé l'Afrique, la production de Bruce Onobrakpeya ne se contente ni de servir une projection à la fois occidentale (l'Éden retrouvé) et nigérienne

<sup>59</sup> Okeke-Agulu C., *Postcolonial Modernism*, op. cit.

<sup>60</sup> Okwui Enwezor, entretien 20 mars 2002, Lagos.

<sup>61</sup> Dupont Marion, « Pourquoi l'expression "réenchantement" refléurait partout où des crises se font jours ? », *Le Monde*, 30 juin 2021.

<sup>62</sup> Gell Alfred, *L'art et ses agents, une théorie anthropologique*, Dijon, Les presses du réel, 2009.

<sup>63</sup> Von Sydow Eckart (1928), « African Sculpture », *Africa. Journal of the International Institute*, 1(2), pp. 225-227.

<sup>64</sup> Nous transposons ici grâce au texte original de Richard Sennett « comme le gardien d'une vie sereine lisible au portail des églises, assurant la douceur de vivre juste avant la révolution industrielle et mécanique » : Sennett Richard (2010), *Ce que sait la main, la culture de l'artisanat*, Paris, Albin Michel, p. 80.

<sup>65</sup> Millet C., *L'art contemporain*, op. cit.

<sup>66</sup> Blanc Guillaume (2024), *La nature des hommes*, Paris, La Découverte, pp. 7-11.

<sup>67</sup> Uche Okeke, entretien, Asele Institute, Nimo, Nimo State, 14 août 2003. Julian Huxley, biologiste, théoricien de l'évolution et premier directeur de l'Unesco (1946-1948), a notamment publié, quoiqu'en 1942 : Huxley Julian (1942), *Evolution. A Modern Synthesis*, New York, Harper & Brothers. Sur sa visite au NCAST à Zaria en 1959, voir également Okeke-Agulu C., *Postcolonial Modernism*, op. cit., p. 83.



(unité de la fédération), ni d'être gardienne des imaginaires du présent et du passé. Elle fut et reste une source motrice pour des générations d'artistes nigériens formés dans ses ateliers. Tout autant, elle ne cesse de nourrir une stabilité nécessaire à l'expression contemporaine comme à l'extraction pétrolière...

*Emmanuelle Spiesse, Les Afriques dans le monde (France)*

## Bibliographie

- ADEPEGBA Cornelius Oyeleke et ONOBRAKPEYA Bruce (1984), *Bruce Onobrakpeya, 25 Years of Creative Search, exhibition of drawings, paintings, and prints, Institute of African Studies, University of Ibadan, 15-24th February 1984*, Lagos, Ovuomaroro Gallery.
- AMSELLE Jean-Loup (2022 [2005]), *L'art de la friche. Essai sur l'art contemporain africain*, Dijon, Presses du réel.
- ARAEEN Rasheed (1989), « Our Bauhaus, others Mudhouse », *Third Text Africa*, 6, p. 3.
- BABALOLA Solomon Adeboye (1968), *Iwe Ede Yoruba*, Ikeja, Longmans of Nigeria.
- JOYEUX-PRUNEL Béatrice (2016), *Les avant-gardes artistiques 1848-1918, une histoire transnationale*, Paris, Gallimard.
- BECKER Howard (2024 [1988]), *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion.
- BEIER Ulli (1968), *Contemporary Art in Africa*, New York, Praeger.
- BEIER Ulli (2001), « A Moment of Hope : Cultural Developments in Nigeria before the First Military coup » in O. Enzowor (dir.), *The Short Century : Independence and liberation movements in Africa, 1945-1994*, Munich, Prestel, pp. 45-50.
- OKEKE-AGULU Chika (2015), *Postcolonial Modernism : Art and Decolonization in Twentieth-Century Nigeria*, Durham, Duke University Press.
- BLANC Guillaume (2024), *La nature des hommes*, Paris, La Découverte.
- BLAZWICK Iwona (dir.) (2001), *Century City, Art and Culture in the Modern Metropolis*, Londres, Tate Publishing.
- BOGATTI Jean (1990), « Portraiture in Africa », *African Arts*, 23, pp. 34-39.
- BOSC-TIESSÉ Claire et PETER Mark (2019), « En quête d'une histoire des arts d'Afrique précontemporains. Réflexions préliminaires pour un état des lieux », *Afriques*, 10, pp. 1-13.
- CARROLL Kevin (1967), *Yoruba Religious Carving. Pagan and Christian sculpture in Nigeria and Dahomey*, Londres, Dublin et Melbourne, Geoffrey Chapman.
- CHIMURENGA Ntone Edjabe (dir.) (2019), *Festac '77 : 2<sup>nd</sup> World Black and African Festival of Art and Culture*, Cape Town et Londres, Afterall Books & Koenig Books.
- DANFORD J. A. (1949), « Art in Nigeria », *African Affairs*, 48, 190, p. 37.
- DARAH Godwin Gabriel, JEGEDE Dele, ONOBRAKPEYA Bruce et QUEL Safy (1992), *Bruce Onobrakpeya, The Spirit in Ascent*, Lagos, Ovuomaroro Gallery.
- DELISS Clémentine (1995), *Seven Stories about Modern Art in Africa*, Londres, Whitechapel Art Gallery.
- EKWENSI Cyprian (1971), *An African Night's Entertainment*, Ibadan, African Universities Press.
- ENWEZOR Okwui (dir.) (2001), *The Short Century : Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994*, Munich, Londres et New York, Prestel.
- ENWEZOR Okwui et OKEKE-AGULU Chika (2009), *Contemporary African Art since 1980*, Bologne, Damiani.
- FAGUNWA Daniel O. (1938), *Ogboju ọdẹ ninu igbo irunmale*, Lagos, Church Missionary Society Bookshop.
- FAGUNWA Daniel O. (1968 [1938]), *The forest of a thousand daemons : a hunter's saga*, Londres, Nelson.

- FALOLA Toyin et SAHEED Aderinto (2010), *Nigeria, Nationalism, and Writing History*, Rochester, University of Rochester Press.
- FICQUET Éloi et MALAQUAIS Dominique (2022), « Festival mondial des arts nègres à Dakar en 1966 : entretien avec Harold Weaver, à Paris le 4 novembre 2013 (Version 2) », *NAKALA*. En ligne, consulté le 22 avril 2025. URL : <https://nakala.fr/10.34847/nkl.64d21ewr>.
- FOSU Kojo (1986), *20th Century Art of Africa*, Zaria, Gaskiya Corporation.
- GELL Alfred, *L'art et ses agents, une théorie anthropologique*, Dijon, Les presses du réel, 2009.
- HANNAH Arendt (1972), « Le concept d'histoire », in H. Arendt, *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, pp. 58-120.
- HARNEY Elizabeth (2004), *In Senghor's Shadow : Art, Politics, and the Avant-Garde in Senegal, 1960-1995*, Durham, Duke University Press.
- HUXLEY Julian (1942), *Evolution. A Modern Synthesis*, New York, Harper & Brothers.
- IHONVBERE Julius O. (1996), « Are Things Falling Apart ? The Military and the Crisis of Democratisation in Nigeria », *The Journal of Modern African Studies*, 34(2), pp. 193-225.
- IKPAKRONYI Simon (1999), « Aina Onabolu : his life, his works and his contribution to the development of contemporary Nigerian art », in P. Chike Dike et P. Oyelola (dir.), *Aina Onabolu : Symbol of the National Studios of Art*, Lagos, National Gallery of Art.
- ITHURBIDE Christine (2022), *Mumbai hors cadre : une géographie de l'art contemporain en Inde*, Paris, ENS éditions.
- JOYEUX-PRUNEL Béatrice (2016), *Les avant-gardes artistiques 1848-1918, une histoire transnationale*, Paris, Gallimard.
- MARTIN Jean-Hubert (dir.) (1989), *Les Magiciens de la terre*, Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou.
- MCDEVILLEY Thomas (1992), *Art & Otherness. Crisis in Cultural Identity*, Kingston, McPherson.
- MILLET Catherine (2006), *L'art contemporain, histoire et géographie*, Paris, Flammarion, pp. 125-126.
- NJAMI Simon (dir.) (2005), *Africa Remix, l'art contemporain d'un continent*, Paris, Centre Georges Pompidou.
- OGBECHIE Sylvester (2010), « The Curator as Culture Broker : A Critique of the Curatorial Regime of Okwui Enwezor in the Discourse of Contemporary African Art », *ASAI African South Art Initiative*, 2010. En ligne, consulté le 22 avril 2025. URL : <https://asai.co.za/the-curator-as-culture-broker-a-critique-of-the-curatorial-regime-of-okwui-enwezor-in-the-discourse-of-contemporary-african-art/#more-722>.
- OKEKE Uche (1982), *Art in development, a Nigerian Perspective*, Nimo, Asele Institute.
- OKEKE-AGULU Chika (2023), « L'Art Society et la construction du modernisme postcolonial au Nigeria », *Multitudes*, 53, pp. 59-76.
- OKOLO CHUKWUDUM Barnabas (1986), « Reflections on African Personality », *The African Review : A Journal of African Politics, Development and International Affairs*, 13(2), pp. 12-20.
- ONADIPE Kola (1970), *The magic land of the shadows*, Ibadan, African Universities Press.
- ONOBRAKPEYA Bruce (1985), *Symbols of Ancestral Groves. Monograph of prints and paintings 1978-1985*, Lagos, Ovuomaroro Gallery.
- ONOBRAKPEYA Bruce (1996), « The Zaria Art Society », in C. Deliss (dir.), *Seven Stories about Modern Art in Africa*, Londres, Whitechapel Art Gallery, p. 196.
- ONOBRAKPEYA Bruce et QUEL Safy (1988), *Sahelian Masquerades : Artistic Experiments, November 1985-August 1988*, Lagos, Ovuomaroro Gallery.
- PEJU Layiwola (2014), « Making Meaning from a Fragmented Past : 1897 and the Creative Process, Disturbing Pasts. Memories, controversies and Creativity », *Open Arts Journal*, 3, pp. 86-96.
- PICTON John (2021), *Christian Art and African Modernity*, Glienicke, Galda Verlag.

- QUEL Safy (1983), *Bruce Onobrakpeya. Sabbatical Experiments 1978-1983. Exhibition of Prints and Paintings*, Lagos, Ovuomaroro Gallery.
- SINGLETARY Richard (2005), « Bruce Onobrakpeya : His Art and International Reputation » in P. Ekeh (dir.), *Studies in Urhobo Culture*, Lagos, Urhobo Historical Society, p. 670.
- SAVOY Bénédicte (2023), *Le Long Combat de l'Afrique pour son art. Histoire d'une défaite postcoloniale*, Paris, Le Seuil.
- SECKEL Hélène (1998), *Picasso. Collectionneur*, Paris, RNM.
- SENNETT Richard (2010), *Ce que sait la main, la culture de l'artisanat*, Paris, Albin Michel.
- STEINER Christopher (1994), *African Art in Transit*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 100-130.
- VINCENT Cédric (2005), « Africa Remix, Down tempo », *Art Press*, 312, 2005, pp. 27-31.
- VINCENT Cédric (2021), *Art contemporain africain. Histoire(s) d'une notion par celles et ceux qui l'ont faite*, Paris, JRP éditions.
- VOGEL Susan (1991), *Africa Explores*, New York, Centre for African Art.
- VON SYDOW Eckart (1928), « African Sculpture », *Africa. Journal of the International Institute*, 1(2), pp. 225-227.
- 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.
- WINCKELMANN Johann Joachim (2022 [1764]), *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, Paris, Editions Klincksieck, 2022.