

Entre stéréotypes et affirmation identitaire : quatre artistes contemporains d'Afrique occidentale.

Thèse pour l'obtention du grade académique de
Dr. phil.
en

Histoire de l'art

de
l'Université de Trèves

Présenté par

Didier Marcel HOUENOUE M.A.

Juillet 2007

Expertise : 1- Prof. Dr. Viktoria Schmidt-Linsenhoff
2- Dr. Joseph Adandé

Table des matières

I. INTRODUCTION	6
1.1. Problématique et état de la question	9
1.2. Le contexte de l'étude	16
1.3. Méthodologie et sources	17
II. QUATRE ARTISTES EN AFRIQUE DE L'OUEST ENTRE 1960 ET 2005	
1. Frédéric Bruly Bouabré : écriture et prophétie	21
1.1. Biographie	21
1.2. L'œuvre de Bruly Bouabré entre écriture et art	29
1.2.1. L'alphabet bété	29
1.2.2. Analyse et interprétation de l'œuvre de Bruly Bouabré	32
Prophète et chroniqueur – De l'origine des races – Sexe et morale	
1.3. Ecriture, langage, art et sociétés africaines	66
1.3.1. Ecriture versus oralité	67
1.3.2. L'écriture comme paravent contre l'oubli et l'ignorance : réécrire l'identité	71
1.4. Le paradoxe Bruly Bouabré : la réception	76
2. Ousmane Sow : la fierté des vaincus	78
2.1. Biographie de l'artiste	78
2.2. Du Mont des Noubas à la vallée de Little Big Horn : les œuvres	82
2.2.1. Matériaux et technique de travail	82
2.2.2. Les œuvres : description, analyse et interprétation	84
Les Noubas – Les Masai – Les Zulu – Les Peulhs -	
La bataille de Little Big Horn	
2.2.3. Ousmane Sow et le corps de l'africain	127
2.3. La naissance de l'artiste : réception des œuvres de Ousmane Sow.	130
3. Romuald Hazoumé	134
3.1. Portrait d'un rebelle	134
3.2. L'artiste est ses œuvres	136

3.2.1. Sous le signe du Fa	137
3.2.2. Le Fa dans l'œuvre de Romuald Hazoumé	140
3.2.3. La Bouche du Roi et la mémoire de l'esclavage	168
3.3. Réception	182
4. Suzanne Ouédraogo : l'animal en l'homme	186
4.1. Une femme dans l'univers masculin de l'art	186
4.2. De l'identité de la femme africaine et sa place dans la créativité contemporaine	188
4.3. Une peinture de la férocité humaine	191
4.4. Humanité versus animalité : à la recherche de l'animal en nous	202
4.5. Réception des œuvres : la difficulté d'être une femme	205

III. ART, IDENTITE ET AFRICANITE

1. Autour de l'identité et la culture	209
1.1. La construction de l'identité culturelle	209
1.2. La problématique de l'identité culturelle africaine	212
1.3. Perversions et dérives identitaires : les cas rwandais et ivoirien	220
1.3.1. Ethnicisation de l'identité : le génocide rwandais	222
1.3.2. Les dérives de l'ivoirité : identité exclusive	224
2. Identité et création artistique	230
2.1. L'identité africaine : une indéfinissable africanité ?	230
2.2. Les manifestations identitaires dans l'art contemporain africain et leurs significations	241
2.3. Pertinence d'un discours identitaire en art : Pièges et ambiguïtés d'un discours identitaire en art	246
3. La Négritude et l'art africain	248
3.1. Cadre et contexte de naissance du mouvement	248
3.2. La Renaissance de Harlem	253
3.3. Senghor, la Négritude et l'art	254
3.4. Critique de la Négritude	261
3.5. Négritude et promotion de l'art africain : du premier au troisième Festival Mondial des Arts Nègres	266

3.5.1. Le Premier Festival Mondial des Arts Nègres	266
3.5.1.1. L'école de Dakar	268
3.5.1.2. Le mouvement <i>Vohou-Vohou</i> ivoirien	273
3.5.1.3. Dak'Art : La biennale de l'art africain contemporain	274
IV. CONCLUSION GENERALE ET PERSPECTIVE	287
Liste des illustrations	292
Bibliographie générale	298
V. ANNEXES	307
A. Panorama de la situation artistique au Bénin, au Burkina Faso et en Côte d'Ivoire	309
B. Interview du Professeur Yacouba Konaté, commissaire général de Dak'Art 2006	326
C. Fiction de Romuald Hazoumé	336
D. Dossier de candidature pour Dak'art	342
E. Les 16 signes cardinaux du FA et leurs représentations indicielles et ésotériques	344

Avant-propos

La présente thèse a été préparée et réalisée dans la ville universitaire de Trèves. Cette charmante petite ville d'une centaine de milliers d'habitants qui a vu naître Karl Marx est aussi considérée comme la plus vieille ville d'Allemagne, car elle était sous l'empereur romain Constantin, son lieu de villégiature. La langue qui a priori aurait pu être un handicap sérieux au cours de notre séjour dans la ville, s'est en fin de compte avérée être une difficulté de moindre importance. C'est le lieu ici de remercier tous les étudiants du collège doctoral Identität und Differenz. Geschlechterkonstruktion und Interkulturalität 18.-21. Jahrhundert dont la sollicitude et l'intérêt nous ont permis de pratiquer dans un laps de temps assez court, une langue qui au départ nous paraissait presque inaccessible en si peu de temps.

Nos remerciements s'adressent à tous les professeurs du Collège doctoral, ainsi qu'à tous les membres du Département d'Histoire de l'Art de l'Université de Trèves (Fachbereich III : Kunstgeschichte), principalement à Martina Zeimet, secrétaire du Département pour sa grande disponibilité, à l'équipe du laboratoire de photographie et de la Diathèque. Merci aussi au CePoG (Centrum für Postcolonial und Gender Studies) présidé par Jun.-Prof. Dr. Alexandra Karentzos.

Les Bibliothécaires des différents Centres de recherche se sont montrés courtois et ont permis une documentation assez aisée. Nous voudrions les en remercier, tout comme les artistes, ceux faisant parties de la présente étude ou ceux ayant manifestés de l'intérêt à nos recherches.

Nous tenons à remercier également Madame Gretlies Haungs de l'Akademisches Auslandsamt dont l'aide précieuse nous a permis de résoudre les nombreux problèmes de bureaucratie.

Nous n'oublions pas les membres d'Afrika Fokus e. V. pour leur soutien constant, Melanie Ulz et Bernd Elzer dont la présence à nos côtés et les discussions que nous avons eu avec eux nous ont permis de développer notre esprit critique.

Un remerciement particulier à la Famille Schankweiler, dans laquelle nous avons été accueillis pour chacun des réveillons de Noël que nous avons passé en Allemagne. Merci aussi aux différents amis pour leur soutien inconditionnel : Katharina Wojtalla, Anna Seiderer, Ian Farrugia, Fanny Bragard, Monica Coralli.

Que soient remerciés nos directeurs de thèse : Prof. Dr. Viktoria Schmidt-Linsenhoff qui a été plus qu'une simple directrice de thèse, mais pratiquement une mère et le Dr. Joseph Adandé, qui malgré la distance n'a pas cessé de manifester son intérêt et de suivre le déroulement du travail.

Enfin à notre famille restée en Afrique, nous la remercions pour la patience dont elle a du faire preuve durant les trois années et demi que nous sommes partis.

A mon épouse et à ma fille ma profonde affection.

INTRODUCTION

Il est à bien des égards troublant de constater que lorsque l'on aborde avec un interlocuteur quel qu'il soit le sujet de l'art africain contemporain, ce dernier fait aussitôt référence à la statuaire traditionnelle. C'est pour dire le *blocage* dont sont victimes nombre de personnes, aussi bien en Occident qu'en Afrique. Une situation qui fait croire que l'art africain quel qu'il soit se résume à la sculpture, qui plus est, traditionnelle. Il suffit pour se rendre compte de cet état de fait d'observer la quantité d'écrits et d'études sur l'art ou les arts d'Afrique. Ils font la part belle à la sculpture traditionnelle, parce que jugée plus authentique, plus en accord avec l'Afrique vraie, vierge de toute influence extérieure, en particulier occidentale et marquée le plus souvent du signe du sacré¹.

Il est bien peu de sujets qui soulèvent autant de polémique en histoire de l'art, que l'art africain contemporain. Sa contemporanéité surtout fait couler beaucoup d'encre. Entre ceux qui pensent que la contemporanéité de l'art africain reste encore à écrire, du moins à définir et ceux qui pensent qu'elle ne fait aucun doute, la discussion est loin d'être close. Ces spécialistes qui pensent l'art africain ont cependant en commun d'être tous, ou pour la plupart, occidentaux. Ainsi comme l'écrit Roger Somé *l'art africain existe pour l'essentiel, hors des frontières de l'Afrique où existent des conceptions de l'art qui émanent de divers courants philosophiques*², ce à quoi souscrit Stéphanie Amiot³ lorsqu'elle écrit que l'écriture de l'art africain se fait en Occident sans le plus souvent la participation de critiques ou d'historiens d'art africains. Cette écriture à sens unique d'une histoire de l'art africain est à bien des égards problématique, puisqu'elle laisse le soin à l'Occident seul de décider de ce qui en Afrique peut être ou non qualifié d'*art*. Ceci à travers le prisme

¹ On aurait pu croire que les années passant il y aurait un désintérêt croissant pour l'art traditionnel au profit de l'art contemporain. Apparemment ce n'est pas le cas, puisqu'on note entre les années 1990 et 2004, un grand nombre d'ouvrages consacrés à l'art traditionnel et aux études sur le sacré. A titre d'exemple, nous pouvons citer : Willett F., 1990, *African art*, New York; Mauzé M. et Degli M., 2000, *Arts premiers : Le temps de la reconnaissance*, Paris,

² Somé, Roger. *Art africain et esthétique occidentale. La statuaire lobi et dagara au Burkina Faso*. Paris : L'Harmattan, 1998.

³ Amiot, Stéphane. *Les modalités de la réception de l'art contemporain africain dans les circuits de l'art français*. Mémoire de DESS, Université Lyon.2, 2002.

déformant du regard typiquement occidental et selon des critères de jugement bien propres à la culture occidentale, et, qui parfois se révèlent être soit obsolètes, soit inappropriés ou limités. Dans tous les cas le jugement sur l'art contemporain africain le tient souvent comme une *déjection*, au mieux un embryon de l'art occidental, entre primitivisme et *prémodernité* ou *précontemporanéité*. Sa naissance comme se plaisent à le rappeler certains auteurs⁴ ne remonte guère au delà des années soixante ou cinquante pour les plus indulgents. Dans cette naissance on retrouve le rôle important de l'Europe qui vient *féconder* l'Afrique, stimuler la création artistique déjà présente à l'état de latence, et, comme une accoucheuse, l'assister dans cette tâche difficile qu'est l'enfantement de l'art.

La relation fonctionne, comme une Europe consciente du potentiel artistique d'une Afrique qui elle-même s'ignore, l'aide à se révéler à elle-même. Ainsi commence l'histoire des fameuses *Ecoles*⁵ dans les années trente-quarante, vues comme les laboratoires du futur art africain. Ces *Ecoles*, œuvres d'européens en général amateurs d'art ou artistes amateurs et dont l'ambition était de susciter des talents artistiques chez des Africains en leur inculquant des techniques occidentales comme la peinture sur chevalet avec des pigments industriels, sans pour autant altérer leur mode d'expression *naturel*. Les plus célèbres de ces écoles sont : l'école de sculpture de Bingerville en Côte d'Ivoire installée par le français Charles Combes et qui sera à l'indépendance rattachée à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-arts ; l'école d'Elisabethville (Lubumbashi) au Congo belge fondée entre 1944 et 1947 par Pierre Romain-Desfossés et qui devient par la suite l'Académie de l'art populaire congolais; l'école de Poto poto à Brazzaville dans le Congo français ouverte par un autre français, Pierre Lods en 1951, qui renouvellera l'expérience en 1961 à Dakar à la demande de Léopold Sédar Senghor⁶; l'école d'Oshogbo au Nigeria qui se révélera comme la plus

⁴ Littlefield-Kasfir, S. *L'art contemporain africain*. Paris : Thames & Hudson, 2000, Gaudibert, P. *L'art africain contemporain*. Paris : Cercle d'Art, 1994.

⁵ Le terme d'école est peut être un doux euphémisme, puisque dans ces hangars ou ateliers aucun enseignement théorique ou pratique n'était au départ dispensé. Ce n'est que par la suite avec l'expérience de Pierre lods à Dakar que l'on peut véritablement parler d'enseignement à caractère académique, quoiqu'il existât de nombreuses lacunes. L'idée première - que reprendra Pierre Lods au Sénégal - était de laisser s'exprimer les divers artistes en ce qu'ils ont de profondément africain. On encourageait donc surtout des représentations figurées comme des scènes de paysages, des couchers de soleil, des scènes de villages ou du quotidien urbain; en un mot des images de l'Afrique telle que la majorité des européens se la représentaient, souvent peintes dans un style naïf. Ces *pseudo artistes* étaient pour la plupart de professions disparates. Certains étaient pêcheurs, gardiens, d'autres, paysans ou désœuvrés à la recherche du pain dans ce nouveau passe-temps occidental. Ils étaient en général sans aucune qualification et recevaient le plus souvent leur matériel (support, pinceaux, peinture) de travail de leur bienfaiteur.

⁶ En 1961, Senghor est à la tête du Sénégal, pays nouvellement indépendant. Cet Etat neuf est pour l'un des chantres de la négritude le champ propice pour l'application de ses idées en grandeur nature. Il invite donc Pierre Lods qui résidait alors au Congo français à s'installer au Sénégal. L'idée est de créer une Ecole des Beaux-Arts. A Pierre Lods est adjoint Iba Ndiaye, peintre sénégalais formé à l'école des Beaux-arts de Paris. Ce dernier cependant écourte sa participation dans ce projet, estimant que la conception de l'art africain telle

productive et la plus durable et dans laquelle le couple allemand Georgina et Ulli Beier prendra une part très active.

Mais pour J. Vansina la frontière entre ce type de production destiné aux touristes auxquels l'on donne aujourd'hui le nom d'*art d'aéroport*, et l'art qu'il nomme *académique*⁷ - ou pour reprendre l'expression poétique chère à Pierre Gaudibert *arts savants*⁸ - est mouvante. En effet certains artistes qualifiés de *naïfs* ou *populaires* peuvent s'installer durablement dans la catégorie *arts académiques*, tandis que d'autres au départ, académiques, pour des raisons commerciales se rangent peu à peu dans la catégorie *arts populaires*.

Déjà se profile l'un des problèmes majeurs de l'art contemporain africain. Cette difficulté à définir une frontière précise et nette entre *amateurisme* et *professionnalisme*. Ce qui sous-tend du point de vue occidental, la recherche d'un style et l'inscription dans une école ou un courant artistique, l'*obéissance-allégeance* à des règles strictes édictées par une esthétique obsolète. Le problème majeur de l'art africain, du moins tel que l'envisagent de nombreux spécialistes viendrait donc de cette quasi-impossibilité de le situer, de lui affecter une place toute faite qui obéirait à la conception occidentale *universaliste* de l'art. Ainsi l'art africain contemporain paye cher son désir d'indépendance, son ambition de s'affranchir des règles édictées par l'esthétique, la philosophie ou encore l'ethnophilosophie. L'art africain s'installe ainsi dans la marginalité. Relégué dans l'antichambre de l'art sans en faire encore partie, il attend que les spécialistes occidentaux au terme de leurs querelles se décident soit de le reconnaître et de l'accueillir dans le sérail de l'art, soit de lui trouver un autre vocable plus adéquat.

Le cubisme me semble-t-il n'a pas payé un prix aussi élevé quand bien même la pression subie par les artistes au début de leur aventure ait été grande. On nous objectera que le cubisme a fait école et que les styles africains actuels sont trop disparates pour constituer un tout homogène pouvant être qualifié d'école. On oublie alors que chaque œuvre tout comme l'artiste qui la crée est fille de son temps, marquée des forces et des faiblesses de son époque. Le contexte dans lequel est né le cubisme était fortement marqué par les idées sur le primitivisme et la puissance expressive de la statuaire africaine. C'était l'époque où l'Europe redécouvrait l'Afrique. Les récits des explorateurs et voyageurs de

que envisagée par Senghor et Lods et magnifiée au premier Festival des Arts Nègres, dans le but d'affirmer une *identité noire* exaltait un courant primitiviste contre lequel l'artiste était opposé.

⁷ Ici académique selon le sens que lui attribue J. Vansina renvoie au fait que les artistes pratiquant ce type d'art ont été formés en Europe aux techniques et aux conceptions occidentale de la peinture et de la sculpture.

⁸ Gaudibert, Pierre. *L'art africain contemporain*. Paris : Cercle d'Art, 1997.

tous poils faisaient prendre conscience à l'Europe d'une richesse, d'une beauté encore à l'état de *pureté naturelle* et qui pouvait *sauver*⁹ l'Europe parvenue au seuil de l'étouffement pour avoir sacrifié ses dieux sur l'autel du rationalisme. Une situation qui fera dire à Paul Valéry quelques années plus tard combien les civilisations [occidentales] étaient désormais mortelles.

Dès cet instant l'artiste occidental se lance à la quête d'un univers neuf, vierge de souillure et de dégénérescence *occidentale*. Les trois phases caractéristiques de cette revivification de l'art occidental mourant sont résumé dans les œuvres de Paul Gauguin à travers le mythe du *bon sauvage* vivant dans un monde paradisiaque, dans l'emprunt des cubistes menés par Picasso, des valeurs formelles de la statuaire africaine et océanienne, et dans le retour aux sources premières, magiques et sacrées de l'art prôné par Joseph Beuys.

Problématique et état de la question

Ces ruptures inhérentes à l'histoire de l'art occidental, sont aussi présentes en l'Afrique où l'histoire de l'art semble s'écrire en dent de scie, où à la fois continuité et ruptures se fondent dans une même ligne. A l'opposé des artistes d'Occident qui se découvraient à travers l'altérité de l'autre, les artistes africains partent à la découverte de leur être propre en revisitant leur culture, mais aussi en absorbant ce qui vient d'ailleurs et qui pourrait *sup-porter* ce qu'ils ont de profondément africain. Les artistes aujourd'hui en Afrique sont hybrides. C'est une métamorphose due à leur héritage colonial.

L'identité est dit-on, plurielle¹⁰ ; chaque africain porte en lui une multitude d'identités qui font de lui un être radicalement différent d'un autre africain. Les voies que pourraient emprunter chacun des artistes africains pour manifester sa quête identitaire ou pour souligner sa propre personnalité par rapport aux autres, pourraient être totalement opposées.

Ce langage qu'ils sont peut être les seuls pour l'instant à pouvoir parler et comprendre est certainement le nœud de la polémique dont ils sont l'objet. Ce langage déconcertant pour les spécialistes de l'art qui n'arrivent plus à le comprendre montre

⁹ Il faut noter que cette idée d'un art africain susceptible de régénérer l'art occidental dénégré, n'a pas aujourd'hui disparu, puisque dans son ouvrage, *L'art de la friche. Essai sur l'art africain contemporain*, paru à Paris aux éditions Flammarion, Jean-Loup Amselle compare le champ de l'art africain, comme une terre en friche, non encore véritablement mise en valeur, et qui pourrait revivifier l'art occidental. Selon les propres mots de l'auteur, « [...] l'Afrique – l'Afriche, [...] -, mais pas seulement elle, représente une source majeure de régénération de l'art occidental ». P. 14.

¹⁰ Cf à ce sujet les remarquables ouvrages de Maalouf, Amin. *Les identités meurtrières*. Paris : Bernard Grasset, 1998, et Castells, Manuel. *Die Macht der Identität*. Opladen : Leske und Budrich, 2002.

combien ces artistes ont pris une longueur d'avance sur l'histoire de l'art elle-même. Ce qui a d'ailleurs été toujours le cas.

Mais le regain d'intérêt que connaît la problématique identitaire est-il à mettre au compte d'une véritable quête, ou s'agit-il de stratégies judicieusement exploitées et surexploitées par des artistes essayant coûte que coûte à se positionner sur le marché international de l'art ? Dans un contexte de crise des sociétés postmodernes, la notion d'identités inaltérables et irréductibles surgit comme une équation à inconnues variables avec laquelle, aussi bien le politique, l'économique que le culturel, comptent bien jouer. Comment alors identifier dans cette pluralité de revendications identitaires, ce à quoi pourrait bien renvoyer l'art de l'Afrique contemporaine ? Le recyclage auquel il s'était identifié il y a quelques décennies, ne suffit plus à le circonscrire. Les artistes africains aujourd'hui se sont emparés des techniques dites modernes. Ils s'essayent à la photographie, à la vidéo, à l'installation, à l'art conceptuel etc. Les repères auxquels ils étaient auparavant cantonnés ont volés en éclat, brouillés qu'ils sont aujourd'hui par les interactions dues à la mondialisation. Pourtant certains artistes africains sont en quête d'originalité, une originalité qu'ils voudraient trouver dans la matière, comme signe de leur appartenance culturelle originelle. Doit-on y voir une allégeance à un marché international en quête d'authenticité, une stratégie commerciale ou juste un langage plastique sans préméditation ?

La recherche d'originalité ou d'authenticité conduit parfois certains artistes à compromettre la pérennité des œuvres qu'ils créent dans la mesure où certaines matières utilisées ne peuvent convenablement subir avec succès l'épreuve du temps. L'art africain serait-il un art de l'éphémère ?

Par ailleurs qui mérite la dénomination d'artiste africain contemporain ? Nous voudrions ici éviter le débat sur la catégorisation qu'implique la notion d'*africain*. Faut-il revendiquer le statut d'artistes pour l'être ? Dans ce cas qu'en est-il de ceux qui ne s'en sont jamais prévalus, mais qui ont été désignés parfois à leur grande surprise comme tel ? Cette question interpelle la toute puissance dont sont aujourd'hui munis les commissaires d'expositions, et qui leur permet de construire l'artiste. Ce dernier devient juste une pièce dans l'œuvre ultime que créent ces commissaires. Car en effet, le véritable artiste n'est pas toujours celui que l'on croit. Les artistes eux-mêmes ne s'y trompent pas. Que Georges Adéagbo inclut une image d'Harald Szeemann dans l'une de ses installations, que Chéri Samba représente André Magnin dans son tableau *La chasse aux bons* (Ill. 1), ou encore que Ndary Lô peigne Simon Njami ou Yacouba Konaté dans *Le Refus de Rosa Park* (Ill. 2

et détails 2 a-c), ne peut pas paraître tout à fait innocent. D'autre part faut-il s'inquiéter de l'OPA¹¹ effectuée par la Contemporary African Art Collection de Jean Pigozzi sur la création plastique africaine et qui risque d'imposer une vision peut être subjective de l'art et des artistes du continent ? Faut-il au contraire s'en réjouir, dans la mesure où le quasi monopole exercé par cette collection privée permet de rendre visible les artistes dont elle acquiert les œuvres ?



1 Samba, Chéri. *La chasse aux bons*, 1988, 78 x 104 cm, Acrylique sur toile. Collection privée.



2 Lô, Ndary. *Le Refus de Rosa Park*, 2005, installation variable. Travail encore en évolution.

¹¹ Offre Publique d'Achat. Nous utilisons ce terme dans la mesure où le plus gros commanditaire de nombres d'artistes africains n'est autre que la Collection Pigozzi qui a établi un lien personnel et particulier avec les artistes qu'elle patronne. Certains encore inconnus ont été révélés grâce aux bons soins de la Collection, qui peut s'enorgueillir d'être la plus importante collection consacrée à l'art africain.



2 a-c Détails de Lô: *Le Refus de Rosa Park*.

Comme on peut le constater la problématique relative à l'art africain contemporain ne se circonscrit pas au champ unique de la création, mais s'étend aux modalités de réception et de diffusion de cet art. L'écriture d'une histoire de l'art du continent africain dans de telle condition ne peut ignorer tous les obstacles liés à la fois aux institutions, au marché et mêmes aux artistes.

Notre propos n'est pas ici de faire l'apologie d'une quelconque histoire de l'art africain. Nous nous proposons plutôt d'aborder la question de la construction de l'identité dans l'art africain contemporain. Et qui parle d'identité, parle presque automatiquement de son corollaire l'altérité. Comment les artistes définissent-ils leur identité ? Et par rapport à quel Autre ? Comment certains artistes jouent-ils avec les stéréotypes qu'ils sont censés ne pas entièrement ignorer ? Il s'agira pour moi dans le contexte actuel de globalisation, de voir comment se construit l'art africain contemporain et comment il s'intègre dans le système artistique planétaire. De quelles stratégies usent les artistes d'Afrique pour intégrer le marché international ? Cela nous ramène à la question de la formation des processus

identitaires qui reste le point central de notre étude. Où se trouve la justesse de l'affirmation identitaire si affirmation identitaire il y a ? Auquel cas la question sera de savoir s'il est possible de cerner les contours d'une *africanité*, d'une identité spécifique dans l'art actuel de l'Afrique ?

Pour mener à bien notre étude, nous avons choisi de travailler sur quatre artistes africains représentant les deux générations : l'ancienne et la nouvelle. Le choix des artistes n'a pas été chose facile, puisqu'un nombre important d'artistes pouvaient prétendre faire l'objet de cette étude. Il nous fallait en effet pour les besoins de cette thèse des artistes répondant à un certain nombre de critères. Nous voulions à la fois d'une part des artistes qui soient assez connus sur le plan international et qui jouissent d'une relative autonomie par rapport aux commissaires d'expositions, d'autre part des artistes promus par les commissaires. Par ailleurs, notre désir était d'intégrer dans le lot des artistes ne jouissant d'aucune reconnaissance internationale ou bien peu ; d'artistes féminines originaires d'une région d'Afrique où l'art est encore une catégorie marginale. Les thèmes abordés par ces artistes devaient répondre à notre attente en ce qui concerne les questions d'identité, et d'africanité. La relation aux problématiques identitaires et aux stéréotypes, ainsi que l'affirmation d'une spécificité africaine opposable à l'Occident, nous ont semblé importants. Enfin il fallait que ces différents artistes appartiennent à deux générations distinctes et résident sur le continent africain. Nous avons penché pour des artistes explorant divers médias comme la sculpture, la peinture, le dessin et l'installation. Nous avons, pour finir, restreint la zone d'étude à l'Afrique occidentale francophone¹², et situé les productions des artistes étudiés entre 1960¹³ et 2006. Ces deux dates assez récentes d'ailleurs correspondent à un processus d'évolution de l'art et la culture des pays africains. C'est aussi entre ces deux dates, c'est-à-dire en 1989 avec *Magiciens de la Terre* que l'art africain contemporain connaît une expansion phénoménale et que se cristallisent les critiques. Nous avons choisi de descendre jusqu'à 2005 parce que les phénomènes que nous étudions sont continuels et sont aujourd'hui d'une actualité brûlante.

Le présent travail prend parfois l'allure de monographies consacrées à chacun des artistes étudiés. Ces monographies servent aussi de prétexte pour mieux appréhender l'œuvre de l'artiste et de pouvoir l'insérer dans un contexte plus large.

¹² Le système en place dans les pays anglophones est totalement différent de ce qui existe dans la partie francophone de l'Afrique. L'héritage colonial a façonné des personnalités différentes et des modes de perception parfois opposés entre les africains parlant français et ceux parlant anglais.

¹³ 1960 est la date moyenne d'accession des pays africains à l'autonomie internationale. C'est à cette date que de nombreux pays d'Afrique surtout francophone ont pris leur destiné en main aussi bien pour les affaires politiques que culturelles. Le premier Festival des Arts Nègres tenu en 1966 est l'exemple du désir d'appropriation des Africains de leur art.

Les quatre artistes objets de cette étude viennent de différents pays de l'ouest africain. Il s'agit de Frédéric Bruly Bouabré de Côte d'Ivoire, d'Ousmane Sow du Sénégal, de Romuald Hazoumé du Bénin et de Susanne Ouédraogo du Burkina Faso.

Le langage artistique dans lequel ces différents artistes s'expriment nous paraît digne d'intérêt. L'obsession de Frédéric Bruly-Bouabré à la recherche de l'identité perdue de l'Afrique trouve un écho dans la démarche d'Ousmane Sow qui pense trouver cette identité perdue dans les corps des peuples qu'il met en scène. Il s'est fait une spécialité de représenter les minorités ethniques en voie de disparition. Ses sculptures monumentales s'expriment dans les stéréotypes corporels que l'on connaît de l'Afrique. Romuald Hazoumé, outre sa position d'artiste engagé sur les différents maux de la société africaine et sur les problèmes politiques, explore comme un parcours initiatique le Fa¹⁴, sa tradition yoruba, le passé de son peuple, des Noirs, pour y avoir l'assurance de savoir d'où il vient. Suzanne Ouédraogo enfin nous rappelle que nous ne nous sommes pas encore réconciliés avec l'animal qui est en nous, et qui certainement est l'ultime chaînon à la découverte de notre véritable moi intérieur.

Des études complètes sur l'art contemporain africain, il en existe bien peu; encore moins lorsque ces études portent sur des questions comme le processus de construction de l'identité, la modernité ou la contemporanéité. Les articles par contre sont de plus en plus nombreux, mais traduisent le malaise ressenti par toute personne lorsqu'on aborde l'art contemporain africain. Pour Nicole Guez¹⁵, l'existence d'un tel malaise, d'une telle tension est certainement due au fait que l'on n'accorde pas assez d'importance aux termes *art*, *africain*, et *contemporain*, qui méritent chacun selon elle d'être éclaircis afin d'éviter toute confusion. Yacouba Konaté¹⁶ définit le terme de contemporain comme *ce qui va avec le temps actuel* et propose que ne soit pas appliquée une définition trop sélective à l'art contemporain. D'après lui, dans la catégorie *contemporain* pourraient bien rentrer l'art traditionnel, l'*art d'aéroport* et l'art académique. Ce point de vue n'est cependant pas partagé par d'autres auteurs comme Pierre Gaudibert qui établit une classification nette entre ces différents types d'art. Pour Susan Vogel s'il règne autant de confusion autour de

¹⁴ Le Fa appelé également Ifa au Nigéria est le système de divination qui régit la vie de l'individu en toute chose. Cette forme de divination est surtout connue dans la partie méridionale du Bénin, du Nigeria et quelque peu au Togo. Elle est également pratiquée par les populations d'origine africaine qui vivent au Brésil et à Haïti.

¹⁵ Guez, Nicole. "L'art africain ne se résume pas à l'art des villes ou de la diaspora". In *Africulture n°48. Afrique et art contemporain*. Paris : L'Harmattan, 2002. P. 19-25.

¹⁶ Konaté, Yacouba. 2002, "Regards sur la modernité d'un geste. Quelles options esthétiques face aux publics africains ?" in *Africulture n°48*. Op. cit. P. 30-34.

l'art africain contemporain, c'est parce que cet art aurait procédé à une *digestion* de l'art occidental. Ce que Sydney Kasfir qualifie de *bricolage*. Joelle Busca quant à elle estime que l'art africain contemporain quel que soit le terme sous lequel on décide de le désigner, devrait être soumis aux mêmes critères d'appréciation qualitative que n'importe quel objet d'art.

Dans la désignation de cet art africain, la territorialité est tenue pour un facteur important. Il y a pour se rendre compte de cela, de voir la difficulté d'insertion des artistes issus de la diaspora dans les expositions. Sont-ils autant et au même titre que ceux demeurés sur le continent, des artistes africains à part entière ? Le fait qu'ils n'y vivent pas ou plus, mais qu'ils abordent les questions liées à l'Afrique, en fait-il des interlocuteurs valables ? A la précédente édition de la Biennale de Dakar, Dak'Art 2006, Pélagie Gbaguidi par exemple est présentée comme artiste béninoise. Bien qu'elle soit née et ait grandi au Sénégal, ait étudié à Liège et vive aujourd'hui à Bruxelles. De ses origines béninoises, elle ne garde que son patronyme. Ce cas qui n'est pas isolé souligne bien la complexité de la question relative à qui mérite l'étiquette d'artiste africain¹⁷.

S'il existe peu de travaux relatifs à la question de la démarche des artistes africains fondée sur le questionnement identitaire, cela est certainement dû au fait que les artistes africains eux-mêmes jouent sur l'ambiguïté de la problématique identitaire. Ils s'y rattachent et s'en démarquent à la fois, rendant de ce fait la tâche épineuse. Peu d'ouvrages consacrent leurs contenus à l'analyse d'œuvres et du parcours des artistes. Il existe certes des monographies sur des artistes africains, mais si elles foisonnent d'images des œuvres des artistes, bien peu analysent et interprètent véritablement les œuvres de ces artistes. Les ouvrages d'étude des artistes ont cédé la place aux catalogues d'expositions, qui se contentent de quelques textes descriptifs et biographiques sur les artistes et leurs œuvres. Parfois ils reprennent des idées générales qui finissent par devenir les idées maîtresses servant à désigner un artiste. Peu à peu cependant, des monographies sur des artistes africains contemporains, parfois par des spécialistes africains, voient le jour¹⁸. Mais il

¹⁷ Cf. sur à ce sujet sur la 7^{ème} édition de la Biennale de Dakar : Houénoudé, Didier ; Schankweiler, Kerstin ; Schmidt, Wendelin et Schmidt-Linsenhoff, Viktoria. "Foyer des arts. Über die *Dak'Art* 2006". In *Texte zur Kunst* n° 63, Berlin, septembre 2006.

¹⁸ Cf. Konaté Yacouba, *Christian Lattier, le sculpteur aux mains nues*, Saint-Maur : Sépia, 1993, dans lequel l'auteur nous raconte comment Christian Lattier en réaction contre l'art nègre invente sa fameuse technique de sculpture faite de charpente métallique et de cordage : "l'expression sculpturale" ; Sow Huchard Ousmane, *Viyé Diba, plasticien de l'environnement*, Saint-Maur : Sépia/NEAS, 1994. Cf. aussi les excellentes études de Fillitz Thomas, *Zeitgenössische Kunst au Afrika. 14 Gegenwartskünstler aus Côte d'Ivoire und Bénin*, Wien, Köln, Weimar : Böhlau Verlag, 2002 ; Busca Joelle, *Perspectives sur l'art contemporain africain. 15 artistes*, Paris : l'Harmattan, 2000.

s'agit encore d'études minoritaires. Les études pour cerner les contours de la création plastique africaine contemporaine sont également de plus en plus nombreuses¹⁹.

Difficile cependant de faire le point sur une quelconque théorisation de l'art contemporain africain. Pourtant il n'y a pas lieu de désespérer, de plus en plus de mémoires et de thèses sont consacrées aux artistes et à l'art du continent africain. Il est certain que toutes les études consacrées à ce continent permettront de dégager les tendances majeures de la création artistique.

Le contexte de l'étude

Notre idée de départ était d'appréhender dans le domaine des arts, les réponses développées par les Africains par rapport aux stéréotypes dont ils ont été l'objet pendant la colonisation et dans les années précédant les indépendances. S'il existe des réactions sur le plan politique et dans les écrits déjà dans la première moitié du XX^e siècle, il s'avère cependant que ces réponses ne sont apparues que très tard pour ce qui concerne l'art. Elles s'inscrivent dans la problématique postcoloniale et postmoderniste. Cela est certainement à mettre au compte du fait que de nombreux Africains ignoraient l'ampleur des productions visuelles occidentales sur eux. Les études de plus en plus nombreuses sur la question que l'on doit aussi bien à des chercheurs occidentaux et africains soucieux de restituer les aspects sombres de l'histoire, permettent de mieux se rendre compte du phénomène.

Dans ce domaine des auteurs comme Pascal Blanchard, Nicolas Bancel, Sandrine Lemaire²⁰ bousculent bien des idées établies.

¹⁹ Nous devons des études plus ou moins complètes sur le sujet à Enwezor Okwui, *The short century : Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994* ; Fabian, Johannes, *Remembering the Present. Painting and Popular in Zaire*, Los Angeles : University of California Press, 1996 ; Magnin André et Souililou Jacques, *Contemporary Art of Africa*, New-York : Harry Abrams, 1996 ; Pierre Gaudibert, *l'art africain contemporain*, Paris : Cercle d'Art, 1997 ; Sylla Abdou, *Arts plastiques et Etat au Sénégal*, Dakar : IFAN-CAD, 1998 ; Oguibe Olu et Enwezor Okwui, *Reading the Contemporary : African Art from Theory to the Marketplace*, Institute of International Visual Art, 1999 ; Busca Joelle, *L'art contemporain africain : du colonialisme au postcolonialisme*, Paris : L'Harmattan, 2000 ; Littlefield-Kasfir, Sydney, *l'art contemporain africain*, Paris : Thames & Hudson, 2000 ; Amselle Jean-Loup, *L'Art de la friche. Essai sur l'art africain contemporain*, Paris : Flammarion, 2001 ; Fall Ngoné et Pivin Jean-Loup, *Anthologie de l'art africain du XX^e siècle*, Paris : Revue Noire, 2001.

²⁰ Les différentes études qu'ils entreprennent ont pour but de déconstruire les stéréotypes présents dans l'imaginaire des populations occidentales. Cf. Bancel, N., Blanchard, P., Boetsch, G., Deroo, É., Lemaire, S. *Zoos humains. De la vénération hottentote aux reality shows*. Paris : La Découverte, 2002, Bancel, N., Blanchard, P., Gervereau, L. *Images et colonies*. Paris : Achac-BDIC, 1993.

Les Africains restent cependant encore loin de se réappropriier ces stéréotypes, et bien peu s'essaient à les déconstruire. Il est vrai que des études sur la construction de l'image du noir dans l'imaginaire occidental font largement défaut dans les universités africaines. Les artistes sont aujourd'hui les premiers à se pencher sur cette problématique. Saisissant le prétexte de la quête identitaire, ils veulent déconstruire l'image teintée d'exotisme qu'un certain Occident se fait d'eux. Parfois, ils réutilisent les clichés dans lesquels le noir fut enfermé. S'agit-il de pures provocations, ou n'en sont-ils tout simplement pas conscients ?

Lorsque nous avons découvert les œuvres d'Ousmane Sow, nous avons été frappés, en dehors de leur beauté plastique, par la présence brute qui se dégageait des sculptures. Nous n'avons pu nous empêcher d'associer de telles images aux jardins d'acclimatations de l'époque coloniales. Nous nous sommes interrogés sur le bien-fondé d'une telle mise en scène. Existe-il encore des peuples de la sorte ? Les populations africaines ont-elles toujours existées sous de tels traits, dans de telles représentations ? Sur quel plan se joue le paradigme identitaire ? Au niveau de la condition corporelle, ou à travers la redécouverte d'une tradition perdue ? Reste-t-il toujours aussi difficile pour un noir de se situer dans le monde eût égard à la couleur de son épiderme ? Autant de questions sur lesquels il nous a paru intéressant de nous pencher. Notre intérêt était d'autant plus vif, que nés de parents originaires de deux pays africains très différents, le Bénin et la Côte d'Ivoire, nous avons toujours eu des difficultés à situer exactement à laquelle des deux cultures nous appartenions. La crise sur l'ivoirité en Côte d'Ivoire était en effet venue mettre à mal notre sentiment confus de double appartenance culturelle.

Méthodologie et sources

Certains des aspects liés à la bonne conduite de ce travail, nous a amené à rencontrer directement les artistes. Pour certains nous avons pu bénéficier d'assez de temps pour pouvoir discuter librement avec eux. Mais la distance entre l'Afrique où résident ces artistes, et l'Allemagne où nous conduisons nos études ne pouvait être franchie aussi fréquemment que nous l'aurions souhaité. Cependant, nous avons pris part à certaines expositions dans lesquelles ces artistes étaient représentés, ainsi qu'à d'autres foires artistiques qui auraient pu se révéler susceptibles de nous aider à mieux aborder le sujet. L'intérêt de ces visites d'expositions où figuraient ces artistes réside aussi dans le fait,

qu'elle permettait d'évaluer la réception faite à ces artistes, mais de plus d'observer comment leurs œuvres étaient présentées et exposées.

Il nous a paru également important de nous rendre dans des expositions consacrées à l'art du continent européen pour nous faire une idée des différences qui peuvent bien exister dans la scénarisation lorsqu'il s'agit de l'art de ce continent et de l'art d'Afrique.

Nous rendre dans les bibliothèques de différentes universités allemandes, françaises, à l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar, à l'Institut Fondamental d'Afrique Noire, à l'Université de Cocody et à l'École Nationale des Beaux-Arts d'Abidjan, aux Centres Culturels Français de Ouagadougou ou de Cotonou, nous ont été d'emblée imposés par la dispersion des matériaux de la présente étude, et par le déficit d'ouvrages sur l'art africain contemporain à la bibliothèque de l'université de Trèves où nous avons conduit ce travail.

Il nous a fallu également nous pencher sur des ouvrages qui n'avaient pas toujours grand-chose à voir avec l'art, qu'il fût africain ou autre. C'est ainsi que des ouvrages anthropologiques ethnologiques, de littérature, d'histoire ou de philosophie nous ont été d'un grand apport dans notre désir de nous familiariser avec certaines théories et idéologies relatives aux stéréotypes sur les Africains, par exemple.

A ce propos, l'une des difficultés rencontrées se situe au niveau de l'interprétation de certaines théories ou de certains concepts qui à priori furent forgés pour s'appliquer au contexte occidental, et qui parfois arrivaient difficilement à éclairer le cas africain. Nous avons donc extrait les idées qui nous semblaient pouvoir recouper ce que nous avons découvert sur le terrain et d'autres lectures plus spécifiques.

L'analyse des œuvres n'a pas concerné toutes les productions artistiques des plasticiens. Seules celles qui nous semblaient les plus importantes et adéquates pour le bon déroulement de l'étude ont retenues notre attention. Une analyse de l'ensemble des œuvres eût demandé certainement de consacrer un ouvrage à chacun des artistes étudiés.

L'étude se décline en deux principales parties :

La première, comme nous le soulignons plus haut se présente comme des monographies consacrées aux quatre artistes. Il s'agit de notes biographiques, d'analyses descriptives et d'interprétations des œuvres, parfois à la lumière de textes ou théories lus durant nos recherches.

La deuxième partie s'intéresse à des questions plus théoriques et à leur influence plus ou moins importante non seulement dans la pratique des quatre artistes, mais aussi dans la définition d'une politique culturelle en Afrique.

Nous avons consacré dans les annexes des notes relatives au fonctionnement de ce que nous pouvons nommer le système artistique dans les pays de provenance des artistes objets de l'étude. Ces notes sont issues des observations directes ou des informations que nous avons récoltées lors de nos séjours de terrain dans les pays concernés. Les informations datent de quelques mois, mais connaissant la rapidité avec laquelle les phénomènes en Afrique changent et évoluent, il ne serait pas surprenant que des données nouvelles apparaissent avant la soutenance de cette thèse ou sa publication.

**II. QUATRE ARTISTES EN AFRIQUE DE L'OUEST ENTRE
1960 ET 2005**

1. FREDERIC BRULY BOUABRE : ECRITURE ET PROPHETIE

1.1. Biographie

Frédéric Gbeuly Gboagbré²¹ est né autour de 1923²² à Zéprégühé²³ en Côte d'Ivoire. Il appartient au peuple des Bété auquel il a consacré la plus grande partie de ses travaux. Les Bétés selon une répartition linguistique établie par Maurice Delafosse²⁴, et toujours appliquée, appartiennent au groupe krou encore appelé magwé, dont ils représentent la principale composante ethnique. Ce groupe culturel et linguistique est localisé dans la région du centre-ouest et du sud-ouest de la Côte d'Ivoire, ainsi que de part et d'autre de la frontière ivoiro-libérienne.

Les Bétés occupent à l'intérieur de l'ensemble constitué par le groupe Krou, l'espace géographique compris entre les centres urbains de Daloa, Gagnoa et Soubré²⁵, qui correspondent aussi d'après Jean-Pierre Dozon²⁶, à une subdivision de l'espace culturel en zones socio-linguistiques. Ces zones correspondent à la distinction couramment opérée entre Bété de Daloa, Bété de Gagnoa et Bété de Soubré.

La structure sociale des Bété varie d'un endroit à l'autre de l'espace sus-indiqué. Plus l'on se situe à l'est, à la frontière avec le pays akan²⁷, et plus la organisation sociale des Bété de cette région est marquée par l'influence akan. Cette influence se traduit par l'existence de matriclans. Plus l'on s'éloigne en direction de l'ouest, plus la société se caractérise d'une présence plus accentuée des patrilignages. L'unité socio-politique chez les Bété comme d'ailleurs dans tout le groupe krou, s'appuie sur des structures politiques lâches, constituées d'unités territoriales et familiales, et représentées par les lignages et les

²¹ Bruly Bouabré est une francisation du véritable patronyme de l'artiste Gbeuly Gboagbré. Cette francisation est intervenue alors que Frédéric effectuait son service militaire dans la marine française. Les autorités coloniales jugeant son patronyme Gbeuly Gboagbré trop compliqué à prononcer, décident de le franciser. C'est ainsi que Gbeuly Gboagbré devient Bruly Bouabré.

²² Une certaine confusion règne quant à la date de naissance exacte de Bruly-Bouabré. Denis Escudier, dans la note bibliographique qu'il consacre à l'artiste dans : Bruly-Bouabré, Frédéric. *La légende de Domin et Zézé*. Paris. Hazan - Revue Noire, parle de "date officielle" (1923) et de "date révélée" (1921). Dans *Dak'Art 2006. Afrique : Entendus, Sous-entendus et Malentendus*, catalogue de la 7^{ème} biennale de l'art africain contemporain, 2006, p. 127, édité par le Secrétariat général de la Biennale, la fiche biographique de Bruly Bouabré indique qu'il serait né en 1925. Quoiqu'il en soit, la date de naissance la plus usitée est celle "officielle" de 1923 signalée par Escudier.

²³ Petit village d'environ trois mille habitants dans la région de Daloa à l'ouest de la Côte d'Ivoire.

²⁴ Delafosse, Maurice. *Vocabulaires comparatifs de plus de soixante langues ou dialectes parlés à la Côte d'Ivoire et dans les régions limitrophes, avec des notes linguistiques et ethnologiques*. Paris : Leroux, 1904.

²⁵ Respectivement, villes du centre-ouest et du sud-ouest de la Côte d'Ivoire.

²⁶ Dozon, Jean-Pierre. *La société bété*. Paris : Karthala-Orstom, 1985. P. 25.

²⁷ Les Akan constituent un groupe ethnique dont les plus célèbres composantes sont les Ashanti, les Fanti, les Baoulé et les Anyi ou encore Agni. Les populations akan sont localisées au sud du Ghana, au sud-est et au centre-est de la Côte d'Ivoire. Les Akan sont surtout connus pour leur organisation politique de type centralisé, la prédominance du système matrilineaire, et leur art dont une partie est fondé sur les poids à peser l'or.

clans. A la différence des Akan, les Bété et les Krou en général, ne possèdent pas de pouvoir fortement centralisé.

La culture matérielle des Bété est assez pauvre, voire quasi inexistante en production artistique en comparaison de leurs parents Wè (Guéré et Wobé), qui ont une tradition de la sculpture du masque et des statuettes. Denise Paulme ne cache pas sa déception de ne trouver aucune activité artistique digne de ce nom chez les populations bétés qu'elle étudiait alors :

« Pas de masques, alors que ces derniers abondent chez les Wobé et les Guéré des environs de Man²⁸, voisins occidentaux des Bété : les quelques masques bété qu'on aperçoit sont de médiocres copies des masques guéré [...]. Les Bété ne sont mêmes pas bons musiciens, leurs danses, masquées ou non, demeurent insignifiantes. [...]. Enfin, pas d'activité esthétique, sculpture ni peinture; des poteries et des vanneries sans décor; aucun tissu, tous les vêtements en cotonnade d'importation²⁹ ».

On peut reprocher à Denise Paulme, la dureté de ses propos sur les Bété, d'autant plus qu'elle s'attendait à retrouver chez eux des structures parallèles à celles qu'elle avait étudiées chez les populations kissi³⁰ en haute Guinée. Certes les Bété n'ont pas de productions artistiques équivalentes à celles de leurs voisins, mais ils ont développé une intéressante pratique de narration de récits, que l'on retrouve chez Bruly Bouabré.

Né sous l'empire français ; c'est-à-dire alors que la Côte d'Ivoire est encore une colonie française, Bruly Bouabré n'échappe pas comme la plupart des indigènes au travail forcé, dont il est libéré sur sa demande pour entrer à l'*école moderne*, l'école des Blancs qu'il décrit alors comme la seule voie vers la liberté³¹. Il en est malheureusement renvoyé quelques années plus tard pour avoir été l'un des meneurs d'une grève. Cette exclusion de l'école, Bruly Bouabré la vivra assez mal et essaiera par tous les moyens d'acquérir l'instruction occidentale. Il essaie ainsi d'entrer au séminaire, mais est jugé trop âgé par les prêtres instructeurs. Ce sentiment d'une instruction quasi incomplète jouera certainement un rôle important dans l'activité scripturale de Bruly Bouabré.

²⁸ Ville du centre-ouest de la Côte d'Ivoire et située dans la zone de peuplement du groupe mandé, dans lequel on retrouve les Dan rendus célèbres par leurs productions de masques.

²⁹ Paulme, Denise. *Une société de Côte d'Ivoire hier et aujourd'hui. Les Bété*. Paris : La Haye, Mouton & Co, 1962. P. 10.

³⁰ Les Kissi sont une population que l'on retrouve en Guinée et en partie en Sierra Leone.

³¹ Dans un entretien qu'il nous a accordé en septembre 2005, Bouabré nous a clairement signifié qu'il a été très marqué dans sa jeunesse par le fait que la maîtrise de l'écriture des Blancs était l'unique moyen d'obtenir la liberté, mais aussi la meilleure manière d'avoir le pouvoir.

Au terme de la seconde guerre mondiale, Bruly Bouabré est à Dakar alors capitale de l'A.O.F.³². Il débute dans la vie civile en tant que cheminot dans la ligne de chemin de fer Dakar-Niger³³. A son nouveau poste, Bruly Bouabré se retrouve commis aux écritures, chargé notamment des correspondances et de la comptabilité. C'est dans l'actuelle capitale sénégalaise, le 11 mars 1948, en se rendant au travail, que Bruly Bouabré, à la suite d'une éclipse, est l'objet d'une vision. Dans une interview réalisée par Tanella Boni et Yaya Savané, Bouabré explique la vision qu'il a eue le 11 mars 1948 :

« Votre papa que je suis, un jour en partant à son lieu de travail, n'avait pas de montre. On nous mettait en demeure d'arriver à l'heure. J'ai regardé le soleil. Pour moi, si le soleil était en bas cela signifiait "grand matin" ; s'il était en haut "je suis en retard". J'ai regardé le disque solaire. (...) Je vois le disque solaire divisé par une ligne noire. Le bas est plus blanc que la partie supérieure, la partie d'en-bas a progressé et le soleil est devenu très blanc. J'ai regardé, il y avait sept couleurs. Il est sorti du soleil sept soleils de sept couleurs qui ont entouré notre soleil ordinaire. Dieu existe peut-être mais voilà des choses que je vois. Le soir, je suis tombé en transes. Quand on est en transes on dit des choses extraordinaires, involontairement »³⁴.

Il interprète le caractère mystique de cette vision et se sent investi d'une mission. Dès lors il devient Cheikh Nadro, c'est-à-dire « celui qui n'oublie pas ». Bruly Bouabré devenu prophète, fonde l'*Ordre des Persécutés*, une religion, et se consacre à la connaissance de ce qui est caché. Il s'intéresse à tout ce que la nature, les hommes et les animaux compris, peuvent lui enseigner. Cet enseignement, il le retranscrit dans des dessins réalisés avec un stylo et des crayons de couleurs sur du papier cartonné, ou dans un alphabet qu'il invente. C'est à partir de pierres qu'il découvre en 1952, dans le village de Bekora³⁵, que Bouabré met sur pied son système d'alphabet bété. Il envoie le manuscrit qu'il rédige sur son alphabet à Théodore Monod, alors directeur de l'Institut Fondamentale

³² Afrique Occidentale Française. Les colonies françaises d'Afrique étaient regroupées en deux grands ensembles géographiques : l'Afrique Occidentale Française (A.O.F.) avec pour siège du gouvernement Dakar et l'Afrique Equatoriale Française (A.E.F.) dont le siège du gouvernement était fixé à Brazzaville. L'A.E.F. comprenait quatre territoires: le Gabon, le Moyen Congo qui deviendra par la suite la République du Congo, l'Oubangui-Chari, aujourd'hui République Centrafricaine, et le Tchad, qui à partir de 1920, jouira d'un statut particulier. L'A.O.F. quant à elle était constituée de huit territoires : le Dahomey aujourd'hui Bénin, la Côte d'Ivoire, le Soudan français aujourd'hui Mali, le Niger, la Guinée, la Haute Volta, aujourd'hui Burkina Faso, la Mauritanie et le Sénégal.

³³ La ligne de chemin de fer Dakar-Niger est un projet conçu par l'administration coloniale française à la fin du XIXème siècle, en la personne de Galliéni, à l'époque commandant du Soudan français. Conçue au départ pour relier le région du Fleuve-Niger au port de Dakar, en vue d'assurer une meilleure évacuation des matières premières destinées à la métropole, la ligne ne permet de joindre que Dakar au Sénégal et Koulikoro au Mali..

³⁴ Boni, Tanella ; Savané, Yaya. "J'allais vers Victor Hugo et je me suis marié avec Picasso". Entretien avec Frédéric Bruly-Bouabré". In Boni, Tanella. *Côte d'Ivoire : le pari de la diversité. Africulture N°56*. Paris : L'Harmattan, 2003. P. 106.

³⁵ Petit village de L'ouest ivoirien, situé entre les villes de Daloa et Issia.

d'Afrique Noire (IFAN)³⁶. Le manuscrit suscite l'intérêt de Monod, qui le fait publier dans le bulletin de l'IFAN³⁷.

Quel singulier destin que celui de cet homme, à la recherche de réponses aux nombreuses questions de la vie, et qui se retrouve sans l'avoir voulu propulsé au rang de star. *Magicien* et artiste, mais aussi philosophe, philologue à sa manière, historien..., en un mot un érudit, l'ancien employé modèle de l'administration coloniale doit sa situation actuelle de prophète à une surprenante vision qu'il aurait eu en 1948 à Dakar au Sénégal, et son succès en tant qu'artiste à la très controversée exposition *Magiciens de la Terre*³⁸ organisée par Jean-Hubert Martin.

Cette exposition a acquis une aura quasi mythique aujourd'hui et est considérée par beaucoup comme le *Big Bang* qui aurait donné naissance à l'art africain contemporain tel qu'il est conçu dans le marché actuel de l'art. Pour d'autres professionnels plus critiques³⁹, *Magiciens de la terre* aura été à la base d'un des plus grands malentendus par rapport à l'art du continent africain.

L'idée de *Magiciens de la Terre* était de montrer ensemble dans une exposition gigantesque, l'art européen et l'art des 'autres' continents pour la commémoration du Bicentenaire de la Révolution française. L'idée était aussi de réhabiliter les peuples dont la culture aurait été bafouée par la France. Les lieux d'exposition sont d'ailleurs à cet égard significatifs : la Grande Halle de la Villette, le Musée National d'Art Moderne et le Centre Pompidou. Pour ce faire, Jean-Hubert Martin, commissaire général à l'exposition, assisté de trois autres commissaires, Aline Luque, André Magnin et Mark Francis, décide d'exposer un art venu d'ailleurs qui ne serait pas habituellement visible dans les circuits de l'art contemporain et qui ne serait pas marqué du regard stéréotypé de l'Occident, mais c'est cependant à ce niveau, pour les critiques, que *Magiciens de la terre* a péché.

L'impression qui s'est dégagée de cette exposition est d'avoir défini d'emblée le moule dans lequel devraient s'inscrire les productions artistiques africaines. Certes les

³⁶ Créé en 1936 par le Gouvernement colonial français sous le nom d'Institut *Français* d'Afrique Noire, l'IFAN était une institution dont l'objectif était la recherche en sciences humaines et en sciences exactes dans les colonies françaises d'Afrique noire. Après l'indépendance du Sénégal, l'institut dont le siège était fixé à Dakar, prit en 1966, le nom d'Institut *Fondamental* d'Afrique Noire, et est intégré à l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar.

³⁷ Monod, Théodore. "Un nouvel alphabet ouest-africain : le bété (Côte d'Ivoire)". In *Bulletin de l'IFAN*. T. XX, série B, n°s 3-4, 1958.

³⁸ Martin, Jean-Hubert. (s/dir.). *Magiciens de la Terre*. Paris : Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Grande Halle de la Villette. 18 mai - 14 août 1989.

³⁹ Voir Busca, Joelle. *L'art contemporain africain : du colonialisme au postcolonialisme*, Paris : l'Harmattan, 2000. McEvelley, Thomas. "L'identité culturelle en crise". In *Art et différence à l'époque postmoderne et postcoloniale*. Paris : Editions Jacqueline Chambon, 1999.

organisateurs de l'exposition croyaient certainement bien faire dans leur désir de montrer les arts d'autres parties du monde sur la scène internationale, mais le regard condescendant et paternaliste qui a parfois présidé au choix des artistes et qui a suivi l'après-exposition a suscité une vive polémique.

Cette polémique, les commissaires de l'exposition avaient pourtant tenté de l'éviter, lorsque pour nommer l'exposition, ils ont choisi de l'intituler Magiciens de la Terre. Selon Jean-Hubert Martin qui écrit dans la préface au catalogue de l'exposition, *c'est par le mot de 'magie' que l'on qualifie communément l'influence vive et inexplicable qu'exerce l'art. Il paru approprié dans la mesure où il était prudent d'éviter dans le titre le mot 'art' qui aurait d'emblée étiqueté des créations provenant de sociétés qui ne connaissent pas ce concept*⁴⁰.

Mais pour les critiques, le titre en lui-même était déjà porteur de préjudice et marginalisant pour ces arts venus d'autres cultures. De quel droit les œuvres des artistes européens présentés au cours de l'exposition seraient-elles qualifiées d'art et celles de leurs homologues des autres régions du globe, de magie ? Le sous-entendu que ces dernières ne relèveraient pas de l'art est déjà significatif du regard posé sur ces arts venus d'ailleurs. Thomas McEvelley souligne par exemple que le titre faisait référence à *quelque état de nature antérieur à la civilisation*⁴¹. Ensuite la terminologie terre renverrait à des productions qui resteraient cantonnées à leur milieu d'origine et ne pouvaient de la sorte avoir aucune prétention à l'universalité. *De nouveau faisait retour la doctrine kantienne de la qualité universelle ; de nouveau revenait la vue hégélienne que l'histoire est une affaire d'Européens guidant des peuples à la peau sombre vers la réalisation spirituelle ; de nouveau était réaffirmé les sens du courant dominant et de la périphérie*⁴².

Joëlle Busca voit quant à elle dans Magiciens de la terre *la cristallisation de toutes les questions qui se posent quant à la monstration de l'art d'ailleurs. [L'exposition]...constituait une coupure épistémologique dans la présentation et la réception de l'art contemporain africain*⁴³. La présentation à côté des œuvres d'artistes non européens, d'œuvres d'artistes originaires d'Europe a contribué à renforcer cette impression de non considération des arts d'ailleurs, et comme le dit si bien Busca, *leur*

⁴⁰ Martin, Jean-Hubert (s/dir). *Magiciens de la terre*. Paris : Editions du Centre Pompidou, 1989. P. 9.

⁴¹ McEvelley, Thomas. Op. cit. P. 129.

⁴² Ibid. P. 131.

⁴³ Busca, Joëlle. *L'art contemporain africain : du colonialisme au postcolonialisme*. Paris : l'Harmattan, 2000. P.10.

*présence [les artistes européens] constitue l'alibi propre à innocenter le musée d'art contemporain de sa tentation d'assimilation au musée ethnologique*⁴⁴.

Malgré toutes les critiques et malgré ses imperfections, *Magiciens de la terre* reste l'exposition qui aura permis à l'art africain contemporain de sortir de l'anonymat. L'exposition a eu le mérite de soulever des questions qui auparavant n'existaient pas ou qui tout simplement étaient ignorées des professionnels de l'art. *Magiciens de la Terre* a donné une assise internationale à l'art du continent africain.

Dans les années 80, le président ivoirien d'alors, Félix Houphouët Boigny décide de promouvoir la culture. Bruly Bouabré saisit l'occasion au vol, de se faire connaître et de sortir de la misère.

« Houphouët avait fait un discours qu'on devait récompenser les artistes. Il voulait dire les musiciens, les chanteurs, ceux qui font tressaillir les cheveux du chef, et il dodeline de la tête... je n'ai pas bien compris, ce qui m'a sauvé. J'ai dit : *Ce ne sont pas seulement les chants, les danses qui sont des arts*. Bon, auprès de Houphouët, je vais aller chercher mes millions aussi ».⁴⁵

Bruly Bouabré fait parvenir certaines de ses œuvres à Elisabeth Clavé-Pautonnier, conseillère technique du ministre ivoirien de la culture et de l'information. La manne viendra cependant, de la France au travers de l'exposition "*Magiciens de la Terre*". André Magnin, l'un des commissaires de l'exposition découvre Bruly Bouabré et décide de le faire participer à la manifestation. Près de cinq cents dessins de l'artiste sont envoyés à Paris. Le succès est au rendez-vous pour Bruly Bouabré. Le public et les professionnels qui découvrent les œuvres exposées à la Grande Halle de la Villette, sont séduits par ces images. Bruly Bouabré est lui-même le premier surpris de cette notoriété soudaine.

« [...] Mais quand plus tard, je suis arrivé là-bas [Grande Halle de la Villette], et que j'ai vu ça de mes propres yeux, j'ai dit : j'ai mon travail ici, mais c'est étonnant ! A partir de là, je suis devenu artiste, je suis devenu « magicien de la Terre ». Ceux qui ont vu mon travail là-bas, ils parlent de moi et partout maintenant... Voilà, c'est comme ça que je suis venu à la lumière sinon je restais dans la nuit des temps... ».⁴⁶

En 1991, il est présent dans l'exposition itinérante *Africa Hoy*⁴⁷ qui se déroule successivement au Centro Atlántico de Arte Moderno, à Las Palmas en Espagne, au

⁴⁴ Ibid. P.26.

⁴⁵ Arnaud, Gérard. "Bruly Bouabré, l'enlumineur illuminé", in *Balafon*, 134, Air Afrique, Paris, 1998. P. 29.

⁴⁶ Galerie des cinq continents. *Frédéric Bruly Bouabré*. Paris : Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie, Edition de la Réunion des musées nationaux, 1995. P. 22.

⁴⁷ *Africa Hoy/Africa Now*. Centro Atlántico de Arte Moderno. Las Palmas - Gran Canaria (Espagne). Groningen Museum. Groningen (Hollande). Centro Cultural de arte Contemporaneo. Mexico (Mexique).

Groningen Museum en Hollande et au Centro Cultural de arte Contemporaneo de Mexico au Mexique, et dont le commissaire n'est autre qu'André Magnin. L'année d'après, il participe à l'exposition organisée par la Fondation Cartier pour l'art contemporain, à Jouy-en-Josas en France. En 1993, est organisée la première exposition individuelle de Frédéric Bruly-Bouabré au Kunsthalle Portikus de Francfort-sur-le-Main. Bruly-Bouabré est le deuxième artiste africain, après Chéri Samba en 1991, à y être exposé. Il participe à deux éditions de la biennale de Venise, en 1993 et en 1995. Entre-temps en 1994 il fait la connaissance de l'artiste italien Alighiero e Boetti⁴⁸, avec qui il expose en 1994 dans *Worlds Envisioned*⁴⁹ au Dia Center for the Arts, de New York, et, l'année suivante dans l'exposition intitulée "Mondes" à l'American Center de Paris. Toujours en 1995, il participe à l'exposition *Féminin/Masculin, le sexe de l'art*, organisé au Musée National des Arts Moderne et au Centre Georges Pompidou à Paris. Il est invité en 1997 à la deuxième et dernière édition de la biennale de Johannesburg⁵⁰, en Afrique du Sud. En 2001, Okwui Enwezor, curateur nigérian installé à New York, qui dirigea la biennale de Johannesburg, l'intégra à son exposition itinérante *The Short Century*⁵¹, puis l'exposa en 2002 à la Documenta 11 de Kassel⁵² dont il fut le commissaire. En 2004, il participe à *Afrika Remix*⁵³ du curateur Simon Njami. De juillet à septembre 2005, il fait partie de la gigantesque exposition retraçant l'Histoire l'art du continent africain, de l'Antiquité à nos jours, qui se déroule au Grimaldi Forum de Monaco. Les œuvres présentées au cours de cette exposition dénommée *Arts of Africa*⁵⁴ et co-dirigée par Ezio Bassani pour l'art traditionnel, et André Magnin pour l'art contemporain, sont toutes issues de la Collection

⁴⁸ Alighiero e Boetti est né en 1940 à Turin en Italie et décédé en 1994 à Rome. Il appartient au mouvement *Arte Povera* (art pauvre), né dans les années 1967 en Italie. Le concept de *Arte Povera*, dont le terme apparut sous la plume du critique italien Germano Celant, consistait en un rejet de l'industrie culturelle, au refus de toute restriction identitaire. La notion même de mouvement est réfutée par les artistes de l'Arte Povera, qui lui préfère celle d'attitude. Pour eux, le processus de la création l'emporte parfois sur l'œuvre finie elle-même.

⁴⁹ *Worlds Envisioned*. Dia Center for the Arts. New York. 6 octobre 1994 - 25 juin 1995.

⁵⁰ La première édition de la Biennale de Johannesburg s'est tenue en 1995, c'est-à-dire une année après les premières élections libres et multiraciales de l'après-apartheid. La deuxième édition dont la direction artistique est confiée à Okwui Enwezor fut fortement critiquée par la municipalité de Johannesburg qui suspendit son aide financière sous le prétexte que l'orientation thématique donnée à la manifestation était trop élitiste et éloignée des préoccupations des Sud-Africains. Cette deuxième édition sera la dernière.

⁵¹ *The Short Century*. Museum Villa Stuck, München (Allemagne) : 15 février - 22 avril 2001. Martin-Gropius-Bau, Berlin (Allemagne) : 18 mai - 29 juillet 2001. Museum of Contemporary Art, Chicago (USA) : 8 septembre - 30 décembre 2001. P.S.1 Contemporary Art Center et le Museum of Modern Art (MoMA), New York (USA) : 10 février - 5 mai 2002.

⁵² La Documenta 11 fut la première édition dirigée par un curateur d'origine africaine, en l'occurrence Okwui Enwezor, et s'inscrivit dans un discours fortement postcolonial, mais aussi marqué par le politiquement correct.

⁵³ *Afrika Remix*. Museum Kunst Palast Düsseldorf (Allemagne) : 24 juillet - 7 novembre 2004. Hayward Gallery, London (Angleterre) : 10 février - 17 avril 2005. Centre Georges Pompidou, Paris (France) : 25 mai - 8 août 2005. Mori Art Museum, Tokyo (Japon) : 27 mai - 31. août 2006.

⁵⁴ *Arts of Africa*. Grimaldi Forum Monaco (Monaco) : 16 juillet - 4 septembre 2005

privée de Jean Pigozzi⁵⁵. Une partie de cette Collection privée dont des œuvres de Bouabré sont exposées d'octobre 2006 à février 2007, au cours de l'exposition *100% África*, organisée par la Contemporary African Art Collection (CAAC), collection de Jean Pigozzi qui est localisée à Genève en Suisse, au Museo Guggenheim Bilbao dans la ville du même nom en Espagne.,

La Contemporary African Art Collection (CAAC) est une collection privée créé sur l'initiative de l'homme d'affaires suisse Jean Pigozzi et d'André Magnin, l'un des commissaires de *Magiciens de la Terre*. Cette collection privée est née après que Jean Pigozzi ayant visité l'exposition *Magiciens de la Terre*, décide de constituer une collection personnelle d'œuvres d'art africaines. Il s'adresse pour cela à André Magnin qui fut chargé dans *Magiciens de la Terre* de prospecter le continent africain à la recherche d'artistes. Magnin devient donc le directeur artistique et le conservateur de cette collection qui se dessine. Il est chargé par Pigozzi de constituer la collection avec des œuvres originales et uniques d'artistes contemporains africains. Peu à peu, au gré de ses nombreuses pérégrinations sur le continent africain, Magnin constitue la collection Pigozzi. Les artistes présents dans la collection avaient certes pour la plupart été déjà plus ou moins révélés par *Magiciens de la Terre*, mais de nombreux autres ont été découverts par Magnin et rendus visibles sur la scène artistique internationale de par leur appartenance à la Contemporary African Art Collection de Jean Pigozzi. Cette collection unique en son genre joue un rôle important dans la promotion de l'art contemporain de l'Afrique. En effet, elle a permis d'organiser de nombreuses expositions d'art africain contemporain. Par ailleurs la CAAC prête ses œuvres pour des expositions dans le monde.

En moins de deux décennies, Bruly Bouabré passe de l'anonymat le plus total à une renommée internationale. Malgré cette reconnaissance internationale, Bruly Bouabré reste encore un inconnu dans son propre pays. Certes, il n'est plus ignoré des autorités ivoiriennes qui le décorent en 1991 Chevalier de l'Ordre National, mais la population ivoirienne ignore pratiquement tout de l'artiste tandis que le milieu de l'art académique, même si certains des artistes commencent à accepter Bruly Bouabré comme l'un des leurs, demeure quelque peu perplexe face au succès qu'il connaît à l'extérieur du pays étant donné

⁵⁵ Jean Pigozzi est un homme d'affaires suisse né en 1952, et résidant entre Paris et la Suisse. Il a rassemblé par l'intermédiaire d'André Magnin, la plus importante collection d'art contemporain africain du monde. Cette collection fut exposée entre autres en 2005, au Museum of Fine Arts de Houston aux Etats-Unis, au Grimaldi Forum de Monaco, puis au Smithsonian de Washington.

que Bruly Bouabré, artiste autodidacte, n'appartient pas au système, mais serait une *construction occidentale*.

1.2. L'œuvre de Bruly Bouabré entre écriture et art.

L'œuvre de Frédéric Bruly Bouabré est immense et touche à tous les champs du savoir. Il s'intéresse à pratiquement tous les domaines de la connaissance humaine, des arts à la philosophie en passant par la poésie, la tradition, l'esthétique, l'anthropologie, l'ethnologie ou les contes. Avec la même curiosité, il explique, interprète et commente les événements du monde contemporain : ni l'actualité, ni les hommes célèbres, ni la publicité n'échappent à sa sagacité. Mais de façon générale, on pourrait les classer en deux parties, cependant non distinctes l'une de l'autre, car profondément liées : l'aspect scriptural et l'aspect graphique de son œuvre.

Vu la grande quantité des œuvres de Bruly Bouabré qui pourraient à eux seuls faire l'objet d'une étude, notre analyse se limitera à l'alphabet qu'il a créé et à quelques œuvres choisies dans les différentes séries, et dont la thématique cadre avec la présente étude, à savoir que ces œuvres s'intéressent à des questions d'identité, d'altérité et de genre.

1.2.1. L'alphabet bété

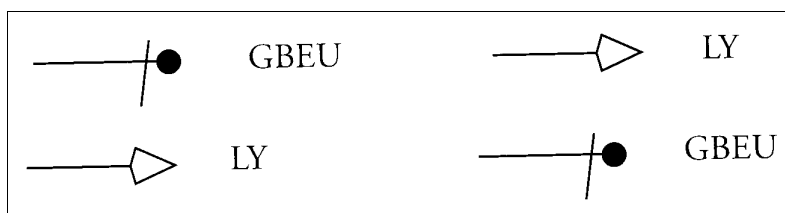
Inspiré des pierres que Bruly Bouabré découvrit en 1952 à Bekora, cet alphabet se compose d'environ 448 signes pictographiques monosyllabiques sensés retranscrire des idées et des phonèmes. De ces pierres à partir desquelles Bruly Bouabré a construit son système alphabétique, il écrit dans la lettre qu'il adressa à Théodore Monod :

« Elles sont petites. Elles sont de diverses tailles. Les plus grosses sont de la grosseur de phalanges. Elles présentent toutes formes et toutes figures géométriques. Et beaucoup de ces pierres ont surtout la forme d'une croix. Elles portent parfois des dessins animés. Elles ont deux aspects : aspect noir et aspect rouge. Elles sont luisantes avec de tous petits points qui étincellent au soleil et font penser à l'or »⁵⁶.

Bruly Bouabré part de l'hypothèse selon laquelle ces pierres pourraient constituer une écriture. Il attribue des valeurs phonétiques aux pierres pour composer son nom Gbeuly. Partant de cela, il décompose ce nom en deux syllabes amovibles : *Gbeu* et *Ly*.

⁵⁶ Bruly Bouabré, Frédéric. *La légende de Domin et Zézê*. Paris. Hazan - Revue Noire, p. 187.

Passant à la représentation graphique de ces syllabes, Bruly Bouabré dessina deux signes qu'il affecta aux syllabes.



Source : Bruly Bouabré, Frédéric. *La légende de Domin et Zézê*. Paris : Hazan - Revue Noire. P. 189.

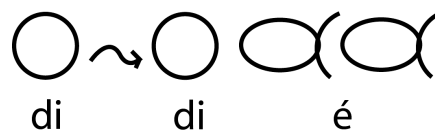
Ces signes puisaient leurs formes dans la langue bété de Bruly Bouabré. En effet, après avoir décomposé son nom en syllabes, Bruly Bouabré détermine leur signification dans sa langue maternelle. *Gbeu* signifie hache et *Ly*, lance en bété. Ainsi naît l'*alphabet bété* de l'observation des pierres de Bekora. L'alphabet est avant tout appliqué à retranscrire la langue bété, mais par la suite, Bruly Bouabré l'étend à toutes les langues et en fait un alphabet universel capable de retranscrire selon les dires de son inventeur, toutes les langues.

L'alphabet de Bruly Bouabré, nous devrions dire plutôt le syllabaire de Bruly Bouabré, car en fait c'est de cela qu'il s'agit, ne se fonde sur aucun système graphique préexistant. Il s'agit d'une invention de toute pièce de la part de l'artiste. Il n'existe aucune correspondance phonétique directe entre les signes représentés et la langue bété⁵⁷. L'association signifiant/signifié répond d'une constitution arbitraire comme d'ailleurs dans la plupart des écritures. Mais l'élaboration graphique des différents signes procède d'une méthode quasi scientifique : images ou idées stylisées comme nous l'avons déjà écrit plus haut, et chaque signe correspondant à une syllabe précise (nous voulons mentionner ici des syllabes en tant qu'entités sonores et graphiques). Parfois ces caractères sont accompagnés de diacritiques marquées au-dessus des signes ou en dessous, permettant de les distinguer phonétiquement sans pour autant altérer profondément leur identité graphique et phonétique. Pour constituer un mot ou une phrase, ces signes sont combinés entre eux dans un système linéaire et se dessinent de la gauche vers la droite. Le fondement de l'alphabet de Bruly Bouabré repose sur la flexibilité de ses phonèmes syllabiques qui sont interchangeables dans un mot ou une phrase.

⁵⁷ La société bété ne possède pas à notre connaissance de tradition de signes graphiques sensés avoir une signification symbolique ou cosmogonique, comme c'est le cas chez les Dogons du Mali ou plus près chez les voisins des Bété : les Akan, qui ont mis au point des poids à peser l'or constitués de référents empruntés à l'univers social ou cosmogonique.

Les signes de l'alphabet de Bruly Bouabré sont soit des pictogrammes, soit des idéogrammes. La construction des syllabes de cet alphabet s'effectue à partir de sons, d'images ou d'idées abstraites. Les images, les sons ou les idées sont représentés par des dessins stylisés. Bruly Bouabré leur applique alors le sens et la prononciation en langue bété qu'il représente ensuite à partir des lettres de l'alphabet latin. On part donc d'une action, d'une image ou d'un son pour aboutir à leur représentation graphique. Et ce qui sert de base à cette transcription, c'est le système syllabique français que Bruly Bouabré connaît bien, pour avoir été instruit à l'école française. En fait l'alphabet de Bruly Bouabré est construit à partir de sons monosyllabiques de la langue bété transcrites dans le système alphabétique latin, puis représenté graphiquement selon l'idée que la syllabe exprime. Ainsi si nous considérons le *Ly* de Gbeuly. Bruly Bouabré nous indique qu'il signifie lance en langue bété. *Ly* est donc la prononciation bété du mot lance en français. Pour donner vie et consistance au son bété *Ly*, Bruly Bouabré se sert de caractères existants déjà, en l'occurrence des caractères latins. Ensuite Bruly Bouabré se fondant sur le sens et la signification première du son représenté en langue française, lui attribue une valeur graphique qui est sensée figurer l'idée ou le concept que l'on se fait de la lance.

Ainsi les idéogrammes de Bruly Bouabré figurent-ils des sons et des idées, mais ils sont combinables entre eux pour créer d'autres mots, idées ou concepts dont la représentation graphique ne renvoie pas nécessairement à une image ou à un symbole connu. Les mots créés à partir de la combinaison entre-elles des syllabes de *l'alphabet bété*, s'appuient surtout sur leur dimension sonore. Les syllabes dont la prononciation génère un son proche de celui que l'on désire avoir, sont combinées pour obtenir le son final voulu. Ainsi par exemple le prénom Didier que nous avons demandé à Bruly Bouabré d'écrire en se servant de son alphabet bété, se note :



La syllabe *di* dans l'alphabet bété renvoie à un cercle et signifie aussi cercle. Pour former le prénom Didier, Bruly-Bouabré double la syllabe *di*, en prenant soin d'introduire un signe entre les deux syllabes censé éviter de faire de la syllabe doublée, une nouvelle syllabe susceptible d'être prononcée autrement. Pour finir, il y ajoute la figuration graphique du son *é*. Ainsi obtient-il le prénom Didier lu ou prononcé *didié*, mais qui ne renvoie à rien de connu dans la langue bété. Mais l'avantage de cette écriture est sa

flexibilité, de manière qu'elle permet aussi de reproduire des sons ou éléments imagés qui n'existent pas dans la langue française ou même s'ils existent, ne sont pas littéralement susceptibles d'être transcrits.

La numération fait aussi partie du champ d'étude de Bruly-Bouabré. Ainsi applique-t-il son système aux chiffres et aux nombres. Une partie de la numération est également représentée sous forme de tableaux picturaux montrant la comptabilité à partir des doigts de la main. Le chiffre un est représenté à partir de l'auriculaire levé et les autres doigts repliés. Le chiffre deux est représenté par l'auriculaire et l'annulaire levés et les autres doigts repliés, et ainsi de suite pour les autres chiffres jusqu'à cinq. A partir de six, la deuxième main est utilisée pour compléter la première. Ainsi le chiffre six s'obtient en ajoutant aux cinq doigts levés d'une main, l'auriculaire de la deuxième main.

Le système de comptabilisation à partir des doigts de la main n'est pas une invention de Bruly-Bouabré. Il est universel. Les doigts sont en effet couramment utilisés pour compter. Seulement la façon de compter sur les doigts varie selon les cultures, de même que l'ordre dans lequel les doigts sont considérés, ouverts ou repliés.

1.2.2. Analyse et interprétation de l'œuvre de Bruly Bouabré

Comme nous l'avons déjà annoncé dans l'introduction au sous-chapitre *1.2. L'œuvre de Bruly Bouabré entre écriture et art*, seules quelques œuvres choisies pour leur rapport au thème de l'étude seront analysées, étant donnée la grande quantité des dessins de Bruly Bouabré dont l'étude complète pourrait paraître fastidieuse. Aussi, pour plus de commodité, la production artistique sera analysée de façon chronologique en tenant compte des dates figurant sur les dessins. L'étude de certaines des œuvres pourrait aussi privilégier la dimension thématique lorsque cela s'impose.

Les ouvrages de Bruly Bouabré sont presque invariablement représentés sur le même modèle : un dessin central colorié de couleurs vives qu'encadre un liseré plus ou moins épais selon le cas, et le tout complété par un texte commentant le dessin et inscrit tout autour du cadre.

Prophète et chroniqueur

La vision de 1948 constitue le point de départ de toute l'œuvre de Bruly Bouabré, la clé de lecture de son travail. C'est donc avec un tableau de Bruly Bouabré représentant cette vision que nous nous proposons de commencer l'analyse des œuvres graphiques.

L'œuvre intitulée *Dixième vision solaire*⁵⁸ (Ill. 3), représente dans la partie centrale du tableau, un cercle de couleur blanche. Tout autour de ce cercle sont disposés à distance plus ou moins égale d'autres cercles de mêmes tailles que le cercle central. Ils sont numérotés de 1 à 7 de droite vers la gauche dans le sens des aiguilles d'une montre et sont de couleurs différentes les uns des autres : le cercle numéroté 1 est de couleur jaune, le deuxième, violet, le troisième cercle est de couleur verte, le quatrième est bleu, le cinquième, blanc, le sixième, de couleur noire et le septième cercle est représenté en rouge. L'ensemble est contenu dans un cercle plus grand tracé en traits discontinus avec des flèches indiquant un sens de rotation contraire aux aiguilles d'une montre. Une autre ligne droite comportant une flèche à son extrémité relie le cercle central au cercle affecté du chiffre 1. Un liséré de couleur verte encadre l'ensemble du dessin. Sur la partie supérieure du cadre se trouve un texte en lettres capitales entre guillemets, précédé d'un point rouge et mentionnant : « DIXIEME VISION SOLAIRE ». A l'extrême opposé du précédent texte et tout en bas du cadre, est écrit toujours en lettres capitales : DATE : 11-3-1948.



3 Bruly Bouabré, Frédéric. *Dixième vision solaire*, 1948, 28,5 x 20,5 cm, stylo bille et crayon de couleur sur papier cartonné. Collection de particulière de l'artiste.

⁵⁸ Bruly Bouabré, Frédéric. *Dixième vision solaire*, 1948, 28,5 x 20,5 cm, stylo bille et crayon de couleur sur papier cartonné, Abidjan, collection de l'artiste.

C'est donc la version schématisée de la vision dont-il a été l'objet que Bruly Bouabré s'est employé à représenter de façon graphique. Le cercle de couleur blanche au centre du dessin représente le soleil. Les autres cercles de différentes couleurs autour du premier cercle symbolisent les autres soleils surgis du soleil initial comme le confirme Bruly Bouabré lui-même :

« [...] le soleil est devenu très blanc. J'ai regardé, il y avait sept couleurs. Il est sorti du soleil sept soleils de sept couleurs qui ont entouré notre soleil ordinaire »⁵⁹.

Ainsi, la numérotation de 1 à 7 correspond aux sept différents soleils mais n'a rien à voir avec leur ordre d'émergence sur lequel nous reviendrons. Egalement les couleurs des différents soleils ont chez Bruly Bouabré une signification symbolique que Günter Metken⁶⁰ nous signale.

En un mot dans sa symbolique, Bruly Bouabré associe le blanc au bonheur, le bleu à la sainteté, le vert à l'espoir, le violet à la puissance, à la domination, le jaune à l'union, le rouge à la puissance divine, et le noir à la gloire et au prestige. Ainsi les sept soleils issus du soleil primordial dans la vision de Bruly Bouabré font référence aux symboles ci-dessus cités. Cependant comme le laisse supposer le titre, il ne s'agit pas de la première vision de Bruly Bouabré. Il y aurait eu avant la dixième phase neuf phases précédentes et après la dixième, une onzième et dernière. Dans l'espace consacré à Bruly Bouabré à la dernière biennale de Dakar, on a pu voir accrochés, des dessins représentant les différents stades de la vision du 11 mars 1948. Il s'agit de onze tableaux rangés côte à côte en trois colonnes⁶¹ (Ill. 4).

⁵⁹ Boni, Tanella ; Savané, Yaya, op. cit. P. 106.

⁶⁰ Metken, Günter. "Daloa, Dakar, Abidjan – Stationen einer Biographie". In Bruly Bouabré, Frédéric. *On ne compte pas les étoiles*, préface de D. Escudier. Saint-Jean-d'Angely : Bordessoules, 1989.

« Er [Bruly Bouabré] sieht alles, Emotionen wie Handlungen, in Farbe; der Regenbogen ist ihm die atürliche Palette. Jede Farbe hat ihre Bedeutung, jede hat aber auch zwei Seiten, positiv und negativ: Weiß = Glück, Blau = Heiligkeit, Grün = Hoffnung, Violett = Befehl, Herrschaft, Gelb = Vereinigung, Rot = Göttliche Kraft, Schwarz = Ruhm, Prestige (Bouabré voit tout, les émotions comme les faits dans les couleurs. L'arc-en-ciel lui sert pour cela de palette naturelle. Chaque couleur possède sa signification propre, mais dispose également de deux aspects, positif et négatif : blanc = bonheur, bleu = sainteté, vert = espoir, violet = domination, pouvoir, jaune = unité, rouge = puissance divine, noir = gloire, prestige) ». P.20.

⁶¹ Bruly Bouabré, Frédéric. *Vision solaire*, 1948, ensemble de tableaux encadrés, stylo bille et crayon de couleur sur papiers cartonnés, courtoisie de Yaya Savané et l'artiste.



4 Bruly Bouabré, Frédéric. *Vision solaire*, 1948, ensemble de tableaux encadrés, stylo bille et crayon de couleur sur papiers cartonnés. Collection particulière de l'artiste.

Les deux premières colonnes à gauche, comprennent chacune quatre tableaux tandis que la dernière n'en compte que trois, mais avec en son milieu un tableau deux fois plus grand que les autres. Chacun des autres tableaux excepté le dernier sus-cité mesure 9,5 x 15 cm, et encadre le plus grand. Ce dernier tableau est celui figurant la *Dixième vision solaire*. De par sa taille et sa position quasi centrale dans la présentation, il semble être la représentation la plus importante de la vision de Bruly Bouabré. En effet, alors que la *Dixième vision solaire* donne une image globale de la vision du 11 mars 1948, les autres tableaux, de la *première vision* à la *onzième* hormis la dixième, renvoient aux détails du déroulement de ladite vision. Grâce à ces autres tableaux, nous sommes en mesure de comprendre que la numération affectée à chaque *cercle-soleil*, ne correspond pas à l'ordre dans lequel chacun d'entre eux a émergé, mais sert plutôt à comptabiliser le nombre de soleil apparu lors de la vision. Ainsi l'ordre d'apparition des soleils est le suivant :

1. blanc (numéro 5 sur le schéma de Bruly Bouabré)
2. bleu (numéro 4)

3. vert (numéro 3)
4. violet (numéro 2)
5. jaune (numéro 1)
6. rouge (numéro 7)
7. noir (numéro 6)

Chacun des soleils émerge du soleil précédent : le blanc du soleil ordinaire, le bleu du blanc, le vert du bleu, le violet du vert, le jaune du violet, le rouge du jaune et le noir du rouge. Ensuite le soleil jaune aurait explosé ne laissant apparaître à la fin de l'explosion que le soleil ordinaire à partir duquel tout serait parti, et que Bruly Bouabré nomme *soleil père*. Cela pourrait expliquer la ligne discontinue reliant le soleil ordinaire au soleil jaune. Le point rouge au départ du titre est une marque de repère à l'intention du profane pour indiquer l'ordre de lecture des textes. L'inscription DATE : 11-3-1948 indique tout simplement la date à laquelle l'œuvre a été réalisée, mais aussi et surtout la date la vision.

En plus d'être visionnaire, Bruly Bouabré est aussi chroniqueur. Dans la série *Connaissance du monde*, Bruly Bouabré s'intéresse à rassembler tous les savoirs de notre monde. C'est ainsi que dans une œuvre intitulée : *Adolphe Hitler dans un océan du sang humain qu'il provoqua !*⁶² (Ill. 5), l'artiste revient sur une page sombre de l'histoire de l'humanité. Au centre du tableau, le buste d'un personnage est présenté de profil et tourné vers la droite. Tout autour du personnage, le fond du tableau est d'un rouge foncé. L'on peut se rendre compte que la couleur du fond a été tracée à l'aide d'un stylo bille et donne l'impression d'un gribouillage d'enfant. Toujours dans le fond rouge, en dessous du buste du personnage est inscrit : N° 282. Plus bas, un peu plus vers la droite, une signature dans laquelle on peut lire le nom Bruly précédé d'un F qui fait corps avec un B, certainement pour Frédéric et Bouabré. Un liséré de couleur verte encadre le personnage et le fond. Tout autour du liséré, à partir de la base gauche et du bas vers le haut, figure un texte en lettres capitales et entre guillemets : « ADOLPHE HITLER DANS UN OCÉAN DU SANG HUMAIN QU'IL PROVOQUA ! ». Une flèche orientée vers le haut précède les guillemets et le texte et indique le sens de la lecture. La légende autour de l'image sert à la commenter. Car comme l'écrit Bruly Bouabré :

« [...] quand je dessine, ce que j'ai dessiné, je lui donne un sens, une pensée, parce que l'homme s'intéresse beaucoup à sa pensée, et l'homme est homme parce qu'il

⁶² Bruly Bouabré, Frédéric. *Adolphe Hitler dans un océan du sang humain qu'il provoqua !*, 1987, 15 x 9,5 cm, stylo bille et crayon de couleur sur papier cartonné, Genève, Contemporary African Art Collection (CAAC), collection Pigozzi.

pense. C'est ce qui nous différencie des animaux. C'est pourquoi je mets le plus souvent des pensées autour de mes œuvres. [...]. Je me marie à des pensées ! »⁶³



5 Bruly Bouabré, Frédéric. *Adolphe Hitler dans un océan du sang humain qu'il provoqua !*, 1987, 15 x 9,5 cm, stylo bille et crayon de couleur sur papier cartonné, Genève, Contemporary African Art Collection (CAAC), collection Pigozzi.

Hitler caricaturé par Bruly Bouabré est identifiable à partir de la moustache typique qui semble aujourd'hui être associée au personnage surtout en ce qui concerne les caricatures qui sont faites de lui. Le fond rouge tout autour de lui représente le sang. Son buste baigne dans le sang de ses victimes. En effet Bruly Bouabré rend Hitler seul responsable de la deuxième Guerre Mondiale qu'il *provoqua*. Nous rappelons qu'à cette époque Bruly Bouabré renvoyé de l'école en 1940, effectue son service militaire dans la marine coloniale française. Et, comme pour beaucoup de colonisés enrôlés de gré ou de force dans l'armée coloniale⁶⁴, les Allemands et le *Führer* Hitler sont montrés par les

⁶³ Martin, Jean-Hubert. *Frédéric Bruly Bouabré*. Paris : Galerie des cinq continents. Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie. Editions de la Réunion des musées nationaux, 1996. P. 23.

⁶⁴ De nombreux Africains ont participé aux opérations militaires lors de la première et la deuxième Guerre Mondiale aux côtés des pays colonisateurs. Ces combattants qui se sont battus pour une cause qui n'était pas la leur et dont ils ignoraient pour la plupart tout, furent désignés en France sous le vocable de Tirailleurs Sénégalais.

autorités françaises comme responsables de la guerre, et assimilés à des monstres. Bruly Bouabré lui-même dit d'Hitler :

« Sein satanisches Werk nahm dem 2. und 3. September 1939 immer schlimmere Ausmaße an und endete am 5. Mai 1945 »⁶⁵

Ainsi Hitler baigne-t-il dans un *océan de sang humain*. Cette métaphore forte employée par Bruly Bouabré, que renforce la couleur rouge aux tracés vigoureux autour du personnage confirme l'idée de culpabilité attribuée à Hitler. De plus le buste du personnage est isolé au beau milieu de cet *océan de sang humain*. Le visage d'Hitler ne manifeste pas le moindre signe de compassion. Il est au contraire fier et orgueilleux, et, le personnage très propre contraste avec le sang rouge autour de lui. Tout ceci contribue à donner d'Hitler une image de monstre à sang froid. On aurait aussi pu s'attendre à ce que l'océan de sang emportât celui qui l'avait provoqué, mais ce dernier demeure intouché, comme immaculé. On pourrait y voir le signe que Hitler fut le commanditaire des meurtres et assassinat qui firent couler du sang humain, mais ne se salît pas les mains en y prenant part personnellement. Bruly Bouabré assimile Hitler à un bourreau qui ne se sent vivre qu'en faisant couler le sang des autres. Le personnage apparaît comme indifférent à la souffrance des victimes qu'il immola. Un *océan de sang humain* renvoie à un nombre inimaginable de victimes qui ont dû payer de leur vie la mégalomanie d'Hitler. Dans cette mise en scène, Bruly Bouabré attribue à Hitler le crime suprême : celui d'avoir fait couler du sang humain par flots jusqu'à constituer un océan. Il s'agit de l'extermination de l'humanité attribuée à un seul être.

En revanche, dans le tableau suivant de Bruly Bouabré intitulé : *La vision de la fin du monde par les hommes. La Terre dans un déluge de «sang»*⁶⁶ (Ill. 6), l'humanité elle-même est en cause dans la destruction du monde. L'image présente un cadre dont l'arrière-plan est colorié de façon irrégulière en rouge vif à l'aide d'un stylo. Presque dans le milieu du cadre, un peu plus vers la gauche est dessiné un globe terrestre sur son support. Ce dernier est colorié en noir et gris, tandis que le globe est colorié en bleu pour les océans avec les continents représentés en jaune. On reconnaît l'Afrique et l'Europe sommairement dessinés sur le globe. Des lignes courbes et/ou en zigzag parcourent tout le globe terrestre

⁶⁵ Bruly Bouabré, Frédéric. *On ne compte pas les étoiles*. Op. cit. P. 154.

« Son œuvre satanique ne fit qu'empirer à partir du 2 et 3 septembre 1939 jusqu'au 5 mai où elle prit fin ».

⁶⁶ Bruly Bouabré, Frédéric. *La vision de la fin du monde par les hommes. La Terre dans un déluge de «sang»*, 1985, 15 x 9,5 cm, stylo bille et crayon de couleur sur papier cartonné, Genève, Contemporary African Art Collection (CAAC), collection Pigozzi.

et son support de haut vers le bas. Les lignes sont terminées à leur extrémité inférieure par des flèches orientées vers le bas. Ces lignes de la même couleur rouge que l'arrière-plan semblent tout droit sorties de ce dernier et y replonger. Tout autour du cadre, comme d'ordinaire en lettres capitales, est inscrite la légende du tableau. Mais la façon dont est disposée chaque partie du texte le long de chacun des quatre côtés du cadre, ne permet pas au prime abord de pouvoir lire aisément la légende. Ainsi sur le côté gauche, est inscrit entre deux astérisques de couleur rouge du bas vers le haut : * LA TERRE DANS UN DÉLUGE *. Sur la partie supérieure du cadre, précédé d'une flèche rouge, est écrit : LA VISION DE LA FIN DU. A droite du cadre, le texte entre deux astérisques rouges est le suivant : * DE « SANG ». ABIDJAN, LE 24-8-1985 *. Enfin sous le cadre, une autre partie du texte stipule : MONDE PAR LES HOMMES. « BRULY ».

Lorsque l'on s'emploie à lire la légende de façon normale en partant du côté gauche du cadre, on obtient le résultat suivant : * LA TERRE DANS UN DÉLUGE * LA VISION DE LA FIN DU * DE « SANG ». ABIDJAN, LE 24-8-1985 * MONDE PAR LES HOMMES. « BRULY ». La phrase résultant de cette lecture dans l'ordre normal n'a aucun sens. Les parties de phrases doivent plutôt être rangées par paire. La lecture ne devient compréhensible que lorsque l'on combine chaque côté du cadre avec le côté opposé. Ainsi le côté gauche associé au côté droit donne : * LA TERRE DANS UN DÉLUGE * [+] * DE « SANG ». ABIDJAN, LE 24-8-1985 *, alors que la partie supérieure du cadre et la partie inférieure permet de lire : LA VISION DE LA FIN DU [+] MONDE PAR LES HOMMES. « BRULY ». Il est à noter que les deux morceaux de phrases contenues entre des astérisques sont les parties d'une même phrase. Ceci permet d'affirmer que Bruly Bouabré a utilisé les astérisques comme marqueurs, comme signes de reconnaissance à l'intention du lecteur pour indiquer les différentes parties de phrases qui vont ensemble. Le sens des phrases établies, il reste encore à déterminer laquelle des deux doit être lue en première position. Nous avons déjà fait remarquer un peu plus haut que la flèche dessinée par Bruly Bouabré dans ses légendes sert surtout à indiquer le début de la phrase. Ainsi est-on certain que la phrase lue dans le bon ordre donne ceci : LA VISION DE LA FIN DU MONDE PAR LES HOMMES. LA TERRE DANS UN DÉLUGE DE « SANG ». ABIDJAN, LE 24-8-1985 « BRULY ».

« BRULY », qui se trouvait en plein milieu de la phrase doit être considéré comme une sorte signature de l'artiste ajoutée après la réalisation de la légende et doit sa place juste à la fin de la première phrase certainement suite à un défaut d'espace.

Pour revenir au dessin au centre du cadre, l'interprétation nous est suggérée par la légende qui y est associée. Ainsi est-on devant la vision que Bruly Bouabré se fait de la fin de monde. Le globe, au propre comme au figuré baigne dans un océan de sang probablement humain. Mais ici la faute n'est plus imputable à Adolphe Hitler, mais aux hommes eux-mêmes. Le monde est traversé de sang ; le sang symbolisé par les lignes en zigzag sur le globe et son support. Cependant cette vision de fin du monde à la Bruly Bouabré n'a rien d'apocalyptique comme on aurait pu s'y attendre. A l'exception de ce *déluge de sang*, qui touche à peine le globe terrestre, il semble encore bien loin d'être réduit en cendre. Ici encore comme dans *Adolphe Hitler dans un océan du sang humain qu'il provoqua !*, la symbolique du sang ou du moins la symbolique de la couleur rouge joue un rôle important. Cela nous ramène à la symbolique des couleurs chez Bruly Bouabré. Comme nous l'avons vu précédemment, le rouge représente chez Bruly Bouabré la couleur de la puissance divine, mais chaque couleur a un double aspect, positif et négatif. Ainsi l'aspect négatif de la couleur rouge est ici lié au sang et à la catastrophe.

Dans de nombreuses cultures, le rouge, couleur de sang frais est signe de puissance et représente le feu. C'est aussi la couleur de la vie, de la force vitale. Le rouge traduit l'exubérance et est également associé à la passion, aux pulsions sexuelles et à l'agressivité. C'est donc cet aspect de violence de la couleur rouge, lié à son identification au feu et au sang que Bruly Bouabré utilise dans sa vision cataclysmique de fin du monde. Les hommes sont responsables de cette fin du monde à cause de leur agressivité, de leur désir sans cesse inassouvi de puissance. Bruly Bouabré rejoint là ceux des hommes qui pensent que l'espèce humaine est de toutes les espèces celle qui détruit l'environnement dans lequel elle s'installe et la seule qui, en quelques instants pourrait anéantir le monde. Ici le progrès est mis en cause. En effet, le progrès technique et scientifique est vu parfois sous certains angles comme une contre-évolution de l'homme en ce qu'il le coupe de la nature. En se séparant de la nature, l'homme se dénature et devient une anomalie qui menace non seulement la nature, mais également sa propre existence et celle des autres espèces. Le tableau de Bruly Bouabré est donc une mise en garde contre les activités des hommes et une prémonition de ce qui pourrait arriver à l'humanité si l'on n'y prend garde. Elle sera consumée par le feu et engloutie dans un déluge de sang ; une humanité dont Bruly Bouabré a souvent conté les origines.



6 Bruly Bouabré, Frédéric. *La vision de la fin du monde par les hommes. La Terre dans un déluge de «sang»*, 1985, 15 x 9,5 cm, stylo bille et crayon de couleur sur papier cartonné, Genève, Contemporary African Art Collection (CAAC), collection Pigozzi.

De l'origine des races

Les origines de l'humanité sont nègres. Pour Bruly Bouabré il ne subsiste aucun doute à ce sujet. La première des races apparue sur terre est la race noire. Dans un de ses tableaux, l'artiste nous instruit de l'ordre dans lequel serait née l'humanité. Le tableau dont il s'agit ici, comme c'est le cas avec chacune des œuvres de Bruly Bouabré, porte en guise de titre une légende : *L'ordre généalogique : Adam : son fils : son petit-fils. Les races présentées : noir : albinos : mulâtre.*⁶⁷ (Ill. 7). Le tableau présente un cadre aux contours fortement soulignés de noir. Le cadre est divisé en trois différentes parties par deux lignes verticales. Le fond du tableau est colorié en vert, tandis que dans chacune des trois subdivisions du cadre, se trouve dessiné un personnage. Chacune des personnes dessinées figure un individu de sexe masculin, la tête tournée de profil vers la gauche et le reste du corps présenté de trois-quarts. Le premier personnage dans la partie du cadre située à gauche est colorié en noir et porte comme une toge, un pagne de couleur blanche avec des rayures obliques noires. Les lèvres du personnage sont épaisses et son bras gauche légèrement replié sur le corps. Le corps du deuxième personnage n'est pas colorié. Il est

⁶⁷ Bruly Bouabré, Frédéric. *L'ordre généalogique : Adam : son fils : son petit-fils. Les races présentées : noir : albinos : mulâtre.* 1987-1988, 9,5 x 15 cm, stylo bille et crayon de couleur sur papier cartonné, Genève, Contemporary African Art Collection (CAAC), collection Jean Pigozzi.

donc blanc. Un simple trait lui tient lieu de bouche. Il n'a pas de lèvres comme le personnage précédent. Il est vêtu de ce qui pourrait sembler être un costume de couleur bleue et sans boutons. La main gauche de l'homme tient le poignet de son autre main. La troisième et dernière figure représente un individu à la peau jaune. S'il possède des lèvres contrairement au personnage blanc, elles sont moins épaisses que celles du premier personnage. La figure est habillée d'une tunique décorée de cercles irréguliers.

Comme à l'accoutumée, le texte autour du cadre est précédé d'une flèche et est en lettres capitales. Il est ainsi écrit : « L'ORDRE GENEALOGIQUE : « ADAM : SON FILS : SON PETIT-FILS ». « LES RACES PRESENTEES : « * NOIR : ALBINOS : MULÂTRE ».



7 Bruly Bouabré, Frédéric. L'ordre généalogique : Adam : son fils : son petit-fils. Les races présentées : noir : albinos : blanc. 1987-1988, 9,5 x 15 cm, stylo bille et crayon de couleur sur papier cartonné, Genève, Contemporary African Art Collection (CAAC), collection Jean Pigozzi.

Apparemment comme on peut le voir et le lire Bruly Bouabré nous instruit sur l'ordre d'apparition des *races humaines*. Ainsi le premier homme, Adam serait noir d'où la couleur sombre de sa peau. La caractéristique négroïde de cet Adam outre la pigmentation noire de sa peau est l'épaisseur de ses lèvres que Bruly Bouabré a tenu à souligner. Un autre attribut de la négritude d'Adam est le simple pagne qu'il porte comme une tige. Il a une épaule dévêtue et semble à moitié habillé. Ce qui pourrait bien signifier chez Bruly Bouabré que le Noir vit presque nu. Cela renvoie à une idée de primitivité véhiculée par les stéréotypes occidentaux sur les Noirs. Il est à noter que Bruly Bouabré emprunte son personnage d'Adam à la genèse biblique de la tradition judéo-chrétienne. Quoi qu'il en soit ce premier homme de l'humanité engendra un fils dont la couleur de la peau différait fortement de celle de son géniteur. Le fils d'Adam est albinos selon le tableau de Bruly Bouabré. Cet albinos ne diffère pas seulement de son père de par la couleur de sa peau,

mais également de par l'absence de caractères négroïdes comme les lèvres épaisses ou la quasi nudité. En effet, il est dépourvu de lèvres et est vêtu à l'occidental. Ce personnage figure-t-il la race blanche ? A quelle race appartient quant à lui le dernier personnage ? Ce dernier qui serait selon la légende autour du dessin, le petit-fils d'Adam et le fils de l'albinos, serait mulâtre. Ce qui expliquerait la couleur jaunâtre de sa peau et les lèvres qui sans être inexistantes sont sensiblement moins épaisses que celles de son grand-père. Sur le plan vestimentaire, son style d'habillement est censé n'être ni absolument africain, ni totalement occidental. Il se situerait donc entre les deux. En lisant la légende qui accompagne le dessin, on apprend que Bruly Bouabré associe l'albinos et le mulâtre chacun à une race. Mais de quelles races s'agit-il ici ? Il est bien difficile de répondre à la question du moins en ce qui concerne le mulâtre. Il est assez aisé de deviner à quelle race pourrait bien appartenir l'albinos, surtout que Bruly Bouabré confirme ses théories d'*émergence des races* lorsqu'il dit :

« [...] quand on dit qu'Adam et Ève sont les seuls qui ont engendré l'humanité, Bouabré dit : c'est juste et c'est bien. Bon, maintenant, lorsqu'on dit qu'Adam et Ève sont blancs, Bouabré dit non. Adam et Ève étaient noirs, je dis ce qui est, ce qui était est, et ce qui est sera : si Adam et Ève étaient blancs, il n'y aurait pas de Noirs. Regardez : jusqu'ici les hommes noirs peuvent mettre au monde des hommes blancs, que nous appelons les albinos. Et je dis : dans le vieux temps, les hommes aimaient à circuler sur la terre, et cette masse noire marchant avec ses albinos, les albinos que le soleil tuait ici en Afrique, arrivaient dans des lieux tempérés et les pères se sont aperçus un jour que leurs enfants avaient la peau normalisée. Là la masse noire paternelle va disparaître si ses enfants n'engendrent que leur couleur. C'est ainsi qu'il y a eu éclipse et que plus tard la race blanche a dominé. Ainsi, la race noire a répandu la race blanche »⁶⁸.

La réponse est aussi visible en image dans un conte illustré de Bruly Bouabré dans lequel le héros n'est plus Adam l'ancêtre biblique, mais un personnage issu de la mythologie bété du nom de *Bogoulogo*. *Bogoulogo* est un ensemble de 17 dessins réalisés en 1990 à l'aide d'un stylo bille et de crayons de couleurs sur du papier cartonné. Chaque dessin mesure 37 x 21 cm ou 21 x 37 cm. L'ensemble de l'œuvre qui a été présenté avec d'autres dessins à Houston pour *African Art Now*⁶⁹ et dans l'exposition *Arts of Africa*, au Grimaldi Forum de Monaco en 2005, appartient à la Contemporary African Art Collection (CAAC).

Pour en revenir à *Bogoulogo*, le conte imagé de Bruly Bouabré, nous nous intéresserons particulièrement à trois des images, qui nous renseignent sur l'apparition de

⁶⁸ Martin, Jean-Hubert. Op. cit. P. 30.

⁶⁹ *African Art Now: Masterpieces from the Jean Pigozzi Collection*. Museum of Fine Art, Houston (USA) : 16 novembre 2005 - 26 février 2006.

la race blanche. Le titre de l'ensemble de l'œuvre est celui du conte, *Bogoulago*. Mais les trois *tableaux* que nous avons choisi d'étudier n'en ont pas, et ce que l'on pourrait considérer comme titre est certainement la légende qui encadre chaque image, comme à chaque fois qu'une œuvre de Bruly Bouabré est analysée. Ainsi au premier des tableaux, l'on pourrait donner le titre suivant : *Ici, les deux épouses de Bogoulago accouchèrent deux enfants : un fils et une fille. Ils étaient deux albinos originant la naissance des Blancs*⁷⁰ (Ill. 8).



8 Bruly Bouabré, Frédéric, *Ici les deux épouses de Bogoulago acouchèrent deux enfants : un fils et une fille. Ils étaient deux albinos originant la naissance des Blancs*, 1990, 21x37 cm, stylo bille et crayon de couleur sur papier cartonné, Genève, Contemporary African Art Collection (CAAC), collection Jean Pigozzi.

Au centre d'un cadre au liseré colorié en noir, sont dessinés deux personnages qui font face au spectateur. Ils sont tous les deux dépourvus de pilosité, et ont tous les deux les bras levés à hauteur de la tête ainsi que les jambes arquées. Les deux personnages sont nus et, à leurs attributs l'on peut voir qu'il s'agit de personnes des deux sexes. Celui à gauche dans le tableau est de sexe masculin tandis que l'autre personnage, à droite, est plutôt féminin. A la droite du personnage masculin, sur la base intérieure du liseré qui encadre l'image, est dessinée une figure géométrique conique. Le tiers de la hauteur du cône à partir du sommet est colorié en marron tandis qu'à la base se trouve une bande de couleur rose. Sur l'un des côtés du cône, juste au-dessus de la bande rose de la base, on peut distinguer un rectangle allongé dans le sens de la hauteur et colorié en noir. On retrouve un cône identique de façon symétrique à la gauche du second personnage féminin. L'arrière-plan de l'œuvre est colorié en bleu. Entre les deux personnages, on note la signature de

⁷⁰ Bruly Bouabré, Frédéric. *Ici, les deux épouses de Bogoulago acouchèrent deux enfants : un fils et une fille. Ils étaient deux albinos originant la naissance des Blancs*, 1990, 21 x 37 cm, stylo bille et crayon de couleur sur papier cartonné, Genève, Contemporary African Art Collection (CAAC), collection Jean Pigozzi.

l'artiste, au-dessous de laquelle se trouve un astérisque. L'ensemble des dessins est complété par la légende : « ICI, LES DEUX "ÉPOUSES" DE "BOUGOULAGO" ACOUCHERENT DEUX ENFANTS : UN "FILS" ET UNE "FILLE". ILS ETAIENT "DEUX ALBINOS" ORIGINANT LA NAISSANCE DES BLANCS ». Le tableau n'est pas daté. Cela est certainement dû à un manque d'espace autour du cadre.

Le texte de la légende éclaire sur la nature des deux personnages dessinés par Bruly Bouabré. Nous apprenons qu'il s'agit donc des enfants de Bogoulago : un enfant mâle et un enfant femelle. Bruly Bouabré nous dit également qu'ils sont issus des deux *épouses* de Bogoulago. Cette explication nous éclaire sur la signification des deux cônes de part et d'autre des deux enfants. Il s'agirait vraisemblablement de cases d'habitation. Chacune des cases appartiendrait à chaque épouse avec son enfant⁷¹. Des enfants qui de surcroît sont albinos. Mais ce que nous trouvons ici encore intéressant est le mot "ORIGINANT", qui sans appartenir au vocabulaire, a été formé par Bruly Bouabré à partir du mot origine. Ainsi "ORIGINANT" employé par Bruly Bouabré dans son tableau voudrait signifier que les deux albinos, enfants de Bogoulago, sont à l'origine de la *race blanche*. Ainsi écrit-il :

« Les Blancs proviennent des albinos que le soleil d'Afrique tuait, mais que [sic] le froid d'Europe du Nord a normalisé la peau »⁷²

La scène du tableau suivant que l'on peut supposer s'intituler : *Ici, la cité de Gomorrhe*⁷³ *supposée prenant naissance en Afrique noire : continent patrie de Bogoulago : père de Lépyï : race blanche*⁷⁴, (Ill. 9), continue dans le même sens. Le tableau dont les couleurs du contour du cadre et de l'arrière-plan sont inversées par rapport au tableau précédent, met en scène toujours deux personnages. Les contours du cadre sont coloriés en bleu alors que l'arrière-plan l'est en noir. Au centre du tableau se trouve dessinée une maison bleue de forme cubique dont la toiture marron est en pente et la porte coloriée en noir. Juste en dessous de la maison – ou si l'on se situe dans une perspective en trois dimensions – devant la maison, il y a un feu de bois sommairement figuré à l'aide de

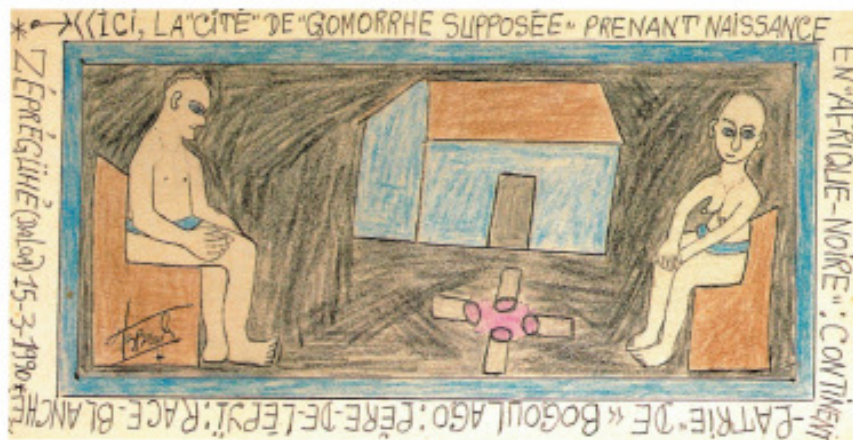
⁷¹ La répartition spatiale dans l'Afrique dite traditionnelle et polygame, veut que chaque épouse dispose de ses quartiers qui sont en général indépendants de ceux de ses co-épouses et de ceux de l'époux et chef de famille.

⁷² Martin, Jean-Hubert. Op. cit. P. 30.

⁷³ Gomorrhe serait une cité biblique du temps d'Abraham. La genèse raconte que la ville fut détruite par Dieu en même temps que Sodome parce que les habitants avaient des pratiques sexuelles jugées répréhensibles et contre nature par de nombreuses sociétés. C'est-à-dire qu'ils pratiquaient l'homosexualité, la sodomie, la zoophilie... Dieu envoya deux anges vérifier ce qui se passait dans les deux villes et ayant eu confirmation, les détruisit d'une pluie de feu venue du ciel.

⁷⁴ Bruly Bouabré, Frédéric. *Ici, la cité de Gomorrhe supposée prenant naissance en Afrique noire : continent patrie de Bogoulago : père de Lépyï : race blanche*, 1990, 21 x 37 cm, stylo bille et crayon de couleur sur papier cartonné, Genève, Contemporary African Art Collection (CAAC), collection Jean Pigozzi.

quatre figures cylindriques supposées représenter des bûches. Elles sont disposées perpendiculairement, de façon à ce qu'elles forment une croix dont le centre, occupé par un cercle imparfait de couleur rosâtre, symbolise le feu. Les espaces gauche et droit du tableau, de part et d'autre de la maison, contiennent chacun un personnage assis sur un siège haut de couleur marron. Le personnage de gauche a la tête de profil, orientée vers la droite. Il est torse nu et porte un cache-sexe de couleur bleu et a les mains posées sur les genoux. Comme on peut le constater, il s'agit d'un individu de sexe masculin étant donné qu'il n'a pas de seins. Ce dont dispose le personnage de droite. Ce dernier a la tête tournée de face vers le spectateur tandis que le reste du corps est disposé de trois quarts. Il porte tout comme sont vis-à-vis, un cache-sexe de même couleur de même que les mains croisées sur les genoux. La poitrine au torse nu du personnage permet de dire qu'il s'agit d'une personne de sexe féminin. Les deux personnages ont les yeux bleus aussi bien les pupilles que le reste. A la base du siège du personnage de sexe masculin, l'artiste a laissé sa signature suivie en-dessous de l'invariable astérisque. Pour compléter le tout la légende : « ICI, LA "CITE" DE "GOMORRHE SUPPOSEE" PRENANT NAISSANCE EN "AFRIQUE NOIRE" : CONTINENT PATRIE" DE « BOGOULAGO : PERE-DE-LEPYÏ : RACE BLANCHE » * ZÉPRÉGÜHÉ (DALOA) 15-3-1990*.



9 Bruly Bouabré, Frédéric. *Ici, la cité de Gomorrhe supposée prenant naissance en Afrique noire : continent patrie de Bogoulago : père de Lépyï : race blanche*, 1990, 21 x 37 cm, stylo bille et crayon de couleur sur papier cartonné, Genève, Contemporary African Art Collection (CAAC), collection Jean Pigozzi.

Ce tableau qui fait suite au précédent nous montre les enfants albinos de *Bogoulago* devenus adolescents ou adultes. D'après la légende autour du tableau, Bruly Bouabré attribue la fondation de Gomorrhe aux enfants albinos de *Bogoulago*. De plus la ville biblique serait localisée en Afrique. Bruly Bouabré va ainsi à l'encontre des écrits bibliques qui situent Gomorrhe en Palestine, au sud de la mer Morte. ZÉPRÉGÜHÉ

(DALOA), nous permet de savoir que le tableau a été réalisé dans le village natal de Bruly Bouabré le 15 mars 1990.

Les deux enfants du tableau qui se font presque face dans une attitude quasi similaire donnent l'impression d'attendre quelque chose. La disparition des cases respectives des mères et l'apparition d'une seule maison entre les deux personnages, pourraient être interprétées comme un signe de rapprochement, d'intimité entre les deux albinos. Cela semble appuyé par le fait que le corps de l'habitation porte la même couleur que le cache-sexe des personnages tandis que la toiture est coloriée à l'identique que les sièges sur lesquels sont assis les albinos. L'intimité entre les albinos est effective dans le tableau qui suit : *Les deux enfants de Bogoulago : frère et sœur albinos, grandis, [sic] s'aimèrent, se marièrent et enfantèrent d'autres albinos dont voici l'aîné*⁷⁵. (Ill. 10).



10 Bruly Bouabré, Frédéric. *Les ofeï/x enfants de Bogoulago : frère et sœur albinos, grandis, s'aimèrent, se marièrent et enfantèrent d'autres albinos dont voici rainé*, 1990, 37x21 cm, stylo bille et crayon de couleur sur papier cartonné, Genève, Contemporary African Art Collection (CAAC), collection JeanPigozzi.

Le tableau présente une scène d'allaitement. Un premier personnage, vraisemblablement une femme vêtue d'un cache-sexe jaune est en position assise sans que l'on puisse distinguer un siège sur lequel elle aurait bien pu s'asseoir. Elle a sur ses genoux un autre personnage tout nu, certainement son enfant. De la main gauche, elle lui cale la tête, tandis que de la main droite, elle lui donne son sein à téter. Plus à droite, on retrouve une case de forme conique dont le sommet, représentant la toiture, est colorié en orange, la porte en noir et la bande à la base en vert. Aux pieds des personnages et devant la maison,

⁷⁵ Bruly Bouabré, Frédéric. *Les deux enfants de Bogoulago : frère et sœur albinos, grandis, s'aimèrent, se marièrent et enfantèrent d'autres albinos dont voici l'aîné*, 1990, 37 x 21 cm, stylo bille et crayon de couleur sur papier cartonné, Genève, Contemporary African Art Collection (CAAC), collection Jean Pigozzi.

il y a un feu de bois constitué de quatre bûches grises dont les formes irrégulières et plus proches de l'image d'un morceau de bois différent des bûches du tableau précédent. La couleur du feu plus rouge diffère également du feu du tableau précédent, alors que la disposition des bûches reste identique. Juste à côté du feu de bois, un peu vers la droite, sont figurés trois éléments de couleur verte qui pourraient être une banane et deux pommes. L'arrière-plan du tableau est colorié sur les cinq sixième de sa surface en partant du bas, en violet. Le sixième restant, qui représente l'horizon et le ciel est colorié en bleu. Dans le coin droit de ce ciel, brille un soleil de couleur jaune. La signature de l'artiste se trouve dans la partie violette de l'arrière-plan, entre les deux personnages et la case. Enfin le texte de la légende stipule : « LES DEUX ENFANTS DE BOGOULAGO : FRÈRE ET SŒUR ALBINOS, GRANDIS [sic], S'AIMÈRENT, SE MARIÈRENT ET ENFANTÈRENT D'AUTRES ALBINOS DONT VOICI "L'AINÈ" » DATE : 18-3-1990*.

L'intimité décelée dans le tableau précédent à partir de la maison unique se confirme ici, puisqu'il nous est dit que les deux albinos ayant atteints l'âge adulte, s'aimèrent, se marièrent et eurent d'autres enfants de la même couleur de peau que la leur. L'*anomalie génétique*, qu'ils portaient en eux s'est transmise à leur progéniture et se normalisa pour donner naissance à la race blanche. Ainsi non seulement la race blanche est issue d'une mutation génétique et pigmentaire, mais elle est aussi le résultat de rapports incestueux entre un frère et une sœur. Certes, les enfants sont de mères différentes, mais l'inceste demeure. C'est en effet une grande interdiction dans de nombreuses cultures pour les membres d'une même famille d'ascendance directe de s'aimer autre que de façon fraternelle ou filiale. Il est encore moins permis qu'un frère et une sœur contractent un mariage et qu'ils aient des enfants. Ici, les enfants de *Bogoulago* s'aimèrent et se marièrent, ensuite ils eurent des enfants. Toutes les actions posées par les enfants albinos de *Bogoulago* sont contraires à toutes les morales des sociétés opposées aux relations amoureuses et sexuelles entre parents proches. Bruly Bouabré voudrait-il de cette façon signifier que la naissance de la race blanche aurait été contre-nature et contre la morale ?

Il est bien étrange que l'inceste soit évoqué comme base de constitution d'une *race*, surtout de la part d'un artiste qui appartient à un peuple qui condamne à l'instar de la plupart des cultures, toute relation incestueuse. Le présent tableau nous permet de comprendre un peu mieux pourquoi dans le tableau précédent, Bruly Bouabré nomme la première cité des Blancs Gomorrhe. En effet dans les récits bibliques, Gomorrhe était considérée comme une ville de luxure où étaient pratiqués des actes contre-nature. C'était

une ville où les orgies et autres relations incestueuses étaient monnaie courante. C'est la raison pour laquelle, nous dit la Bible, que Dieu détruisit la ville.

L'origine des Blancs telle que décrite par Bruly Bouabré dans son conte *Bogoulago* n'est guère flatteuse. Pourtant dans un autre mythe génésiaque, Bruly Bouabré revient sur la naissance de la race blanche. Naissance qui cette fois s'effectue sous de meilleurs auspices. *La légende de Domin et Zézê*⁷⁶ est une autre variante de mythe génésiaque emprunté à la culture bété, et qui relate la naissance de la race blanche.

Si le champ d'étude de Bruly Bouabré couvre aujourd'hui le monde, il ne faut pas oublier qu'il était au départ axé sur la société bété. La référence à sa culture bété est très présente dans son œuvre surtout lorsque l'on s'intéresse aux mythes et légendes retranscrits par Bruly Bouabré. Ces récits génésiaques abordent fréquemment l'origine de l'humanité. Dans le premier récit que Bruly Bouabré fait à ce sujet, celui de *Zasséli et Zaounon*⁷⁷, l'humanité était originellement blanche. Il s'agissait d'un couple siamois accolé par le dos. *Zaounon* la femme et *Zasséli* l'homme vivent dans un monde paradisiaque de l'âge d'Ovide. A l'instar d'Adam et Eve de la genèse biblique, leur bonheur et leur pureté – ici, la blancheur de leur peau – tient au respect d'un interdit : ne pas consommer la viande du céphalophe noir, une antilope forestière. Le bonheur du couple originel n'est pas du goût de *Gbôgboménè*, le grand serpent qui intrigue pour les perdre. Il réussit à les convaincre de violer l'interdit alimentaire. *Zasséli* tue au cours d'une chasse l'animal interdit et se nourrit de sa chair. La mort s'ensuit peu après. *Zaounon* qui n'est pas coupable du crime de son jumeau siamois est pourtant condamnée à subir le même sort. Elle ne s'y résigne pourtant pas et se met à prier, demandant à Dieu de les séparer à leur prochaine apparition sur terre. Le vœu est exaucé et depuis lors, l'homme et la femme vivent séparé l'un de l'autre avec la possibilité de pouvoir avoir une postérité. Mais la violation de l'interdit commis par *Zasséli* en consommant l'antilope noire a rejailli sur leur descendance. La progéniture engendrée porte dans la couleur noire de sa peau le péché de ses parents.

Si ce récit raconte la genèse de l'humanité sur le calque du récit biblique, elle ne fait pas de *Zasséli et Zaounon* dans l'explication de Bruly Bouabré, les ancêtres de l'humanité blanche. *La légende Domin et Zézê* raconte sur la trame d'une histoire d'amour la naissance de la race blanche et le choix de la monogamie. *Domin*, un jeune garçon, fils de roi avait entendu parler comme la plupart des jeunes de son âge, d'une jeune fille à la

⁷⁶ Bruly Bouabré, Frédéric. Op. cit.

⁷⁷ Bruly Bouabré, Frédéric et Koudougnon, Kipré. *Les principes religieux des peuples bété*, texte manuscrit repris par Holas, Bohumil. *L'image du monde bété*. Paris : PUF, 1968.

beauté sans pareille. Il résolut de l'épouser et se rendit dans le royaume où vivait la jeune fille dont le père, le souverain des lieux était d'une méchanceté qui n'avait d'égale que sa cruauté et la noirceur de son âme et de sa peau. Afin de gagner le cœur de Zézê, la jeune fille à la beauté sans égale, *Domin* dû affronter des épreuves et des dangers de toute sorte. Il parvint à épouser sa bien-aimée contre le gré du père qui voulait garder sa fille. Le cruel père intrigue pour supprimer son gendre et sa fille qui s'est éprise du jeune homme. Le couple est obligé de s'enfuir. C'est au cours d'une des poursuites que, menacé d'être rejoint par le père furieux, sur une prière de Zézê adressée à Dieu, le couple est métamorphosé et devient blanc :

« À la suite de cette prière, Zézê et son époux Domin se "transfigurèrent" en perdant la "peau noire" en faveur de la "peau blanche" ainsi sollicité à Dieu. Et ce fut la première fois qu'une "Humanité blanche" naissait sous les cieux et sur la terre.
Et cela était très étrange à voir »⁷⁸.

Le nouvel aspect des époux métamorphosés était selon Bruly Bouabré si étrange qu'il épouvanta le méchant père de Zézê qui s'enfuit terrorisé. Cette partie du récit est illustrée par un dessin de Bruly Bouabré. L'image⁷⁹ sans titre (*Ill. 11*) présente deux individus de sexes opposés debout l'un près de l'autre et faisant face au spectateur. Les deux personnes situées à gauche sur le tableau, sont vêtues de courtes jupettes, violette avec une bande centrale verticale pour l'homme, et de bandes bigarrées violettes, bleues et jaune pour la femme. Les deux personnages abhorrent les mêmes tresses en formes de nattes et sont blancs de peau. Un troisième individu se trouve plus à droite. Il est vêtu d'une sorte de tunique rouge sang. Son œil visible est du même rouge que sa tunique. L'individu dont la peau est sombre, chevauche un animal trois fois plus petit que lui et que l'on tient pour être un cheval quoique l'on pencherait plutôt pour un chat. Le personnage tient d'une main la bride de sa monture et de l'autre brandit un sabre à la lame recourbée dans la direction des deux précédents personnages. Le sabre est de couleur violette et sur la lame est représenté un serpent. Au pied des protagonistes est dessinée une bande de couleur jaune formant une espèce de cuvette, mais qui représente en fait un chemin. Sur ce chemin à la droite du couple se trouvent des traces de pied que suit une flèche. Devant le personnage en rouge et sa monture une série de petits triangles imparfaits que précède une

⁷⁸ Bruly-Bouabré, Frédéric. Op. cit. P. 82.

⁷⁹ Bruly-Bouabré, Frédéric. Image sans titre, 1992, dimensions inconnues, Nous n'avons pu avoir aucune information sur la taille réelle des illustrations contenues dans *La légende de Domin et Zézê*, non plus quant à la collection à laquelle appartient la série d'images illustrant le livre.

flèche, contournent le cavalier pour aboutir à l'arrière sur le chemin. Au-dessus des personnages une bande horizontale de couleur bleue traverse le tableau tandis que le fond est coloré en noir. Un commentaire accompagne le dessin, mais ne l'encadre pas comme on l'a vu avec les tableaux précédents. En dessous de l'image, le commentaire explique : ICI, TROP ÉPOUVANTÉ PAR LA SUBITE DÉCOUVERTE DES « ÊTRES HUMAINS BLANCS » DONT IL N'ENTENDIT JAMAIS "PARLER" DANS CETTE « TERRESTRE VIE », IL EXÉCUTA UN [sic]« VOLTE-FACE RAPIDE » ET SE MIT A FUIR LA SINISTRE VISION, EN GALOPANT « VENTRE-A-TERRE » VERS SON "DOMICILE SÉCULAIRE" ! »



11 Bruly Bouabré, Frédéric. Sans titre, 1992, dimensions inconnues. In *La légende de Domin et Zézê* (1994). P. 83.

Le commentaire est assez clair pour nous indiquer que les deux personnages à la peau blanche sont les époux *Domin* et *Zézê* fuyant le père de la jeune femme. Le père est le cavalier brandissant le sabre dont la méchanceté et la fureur sont symbolisées par les yeux rouges et le vêtement de même couleur. Sur le point d'être rejoints, le couple d'après la légende de Bruly Bouabré fut métamorphosé par Dieu de noir en blanc, ce qui eut pour effet de faire fuir l'indigne père. Les petits triangles contournant le cavalier symbolisent la volte-face effectuée par ce dernier, lorsqu'il découvrit les *êtres humains blancs*. Les traces de pas ainsi que la flèche du côté des époux signifient au contraire le chemin que parcourent les deux et la direction dans laquelle ils se déplacent. Après moult péripéties l'histoire de *Domin* et *Zézê* s'achève bien pour le grand bonheur du couple blanc. Une légende que Bruly Bouabré achève en écrivant :

« De leur mariage qui était ainsi en faveur de Dieu naquit la Race blanche. Le "trait vertical" ou le "signe de marque" sur l'anneau virginal de Zézê est l'ancêtre de toute "écriture" ici-bas »⁸⁰

L'apparition de cette humanité blanche est toujours liée à une quelconque action mystique ou magique. Les êtres ainsi transfigurés ou nés à la suite de cette action magique sont en général selon les récits de Bruly Bouabré des albinos qui par la suite engendrèrent l'humanité blanche. Dans certaines cultures d'Afrique occidentale comme la culture akan ou la culture bété, les albinos sont appréhendés comme des êtres mystiques. Ce sont des génies, des esprits liés au pouvoir, à la prospérité, et qui ont commerce avec les divinités. Ces croyances sont d'autant plus fortes que les albinos passent pour avoir une vision quasi parfaite dans les ténèbres dans lesquels un être humain normal ne pourrait se déplacer sans source lumineuse. Or les ténèbres sont le domaine des dieux et des esprits de toutes sortes qui n'ont pas besoin de lumière pour y voir. Ainsi pour ces croyances, des êtres doués d'une telle faculté tels que les albinos ne peuvent qu'appartenir au monde magique. Cette appartenance à un univers peuplé de divinités et d'esprits pourrait expliquer l'ambivalence que l'on note chez Bruly Bouabré en ce qui concerne les albinos. En effet l'état d'albinos est vécu au départ par les divers protagonistes de *La légende de Domin et Zézê* les concernés compris, comme une malédiction. « Revenants ! Diables ! Citoyens de l'Empire des Morts ! »⁸¹, ainsi sont désignés les époux métamorphosés. Mais par la suite, assurés d'être humains, leur état leur attire honneur et admiration, mais est également source de bénéfice pour les hôtes chez qui ils séjournent. Car en prélude aux zoos humains⁸² de la période coloniale, Domin et Zézê furent montrés comme le seront les populations colonisées.

« La curiosité humaine est la "cause" certaine du "commerce".

Oui, comme cette nouvelle humanité attirait une immense foule trop curieuse, le village de la "vieuse naine" organisa la "visite à faire aux revenants". Une "taxe", d'abord "petite" et un peu plus tard "très grande", fut imposée à chaque visiteur.

Et durant tout le temps que Domin et Zézê étaient restés dans ce petit village hôte, les villageois comme eux-mêmes s'enrichirent énormément par l'exploitation de la curiosité humaine »⁸³

⁸⁰ Bruly Bouabré, Frédéric. Op. cit. P. 119.

⁸¹ Ibid. P. 94.

⁸² Il s'agissait d'exhibitions ethniques, lancée en même temps que celle des animaux exotiques, dans l'Europe de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Dans ces zoos, des individus mêlés à des bêtes sauvages étaient montrés en spectacle derrière des grilles ou des enclos à un public avide de sensations et d'exotisme.

⁸³ Bruly Bouabré, Frédéric. Op. cit. P. 96.

La référence dans les mythes génésiaques de Bruly Bouabré à l'apparition des races est assez constante et parfois entachés de stéréotypes. Les individus ayant une couleur de peau claire ou blanche seraient dans ces mythes au final, en quelque sorte bénis des dieux tandis que ceux à la peau noire seraient soient des êtres maléfiques, soient la conséquence d'une punition divine. Mais Bruly Bouabré n'oublie pas chaque fois qu'il évoque la constitution de l'humanité, de souligner la prééminence dans l'ordre d'apparition de la race noire. Ce rappel est quasi obsessionnel tout comme le besoin chez Bruly Bouabré de posséder l'écriture comme une arme du savoir. Cela pourrait traduire un traumatisme lié à un complexe d'infériorité. Ce qui est fort plausible lorsque l'on se rappelle avec quelle amertume Bruly Bouabré a vécu son renvoi de l'école. Il voyait s'envoler avec ce renvoi son unique chance d'accéder à l'instruction, à la reconnaissance, et de ce fait à un certain statut social. Ce n'est pas sans amertume que l'artiste s'écrie :

« [...] ma vie est celle d'un chercheur non reconnu parce que non connu et, de ce fait, tout à fait déshérité dans un monde d'une monstrueuse opulence»⁸⁴,

et plus loin :

«Si l'ensemble de mes écrits était publié et édité, je serais révélé comme le maître-interprète de la civilisation bété»⁸⁵.

Le remède au traumatisme causé par son éviction de l'école a été de se consacrer à l'écriture, afin d'être révélé comme écrivain, et que son érudition soit enfin reconnue. Mais au lieu de cela, la reconnaissance lui est venue par ses dessins au détriment de son œuvre écrite.

La dernière série des œuvres de Bruly Bouabré à laquelle nous nous intéresserons concerne des dessins à caractère érotique que sous-tend une morale bien pensante.

Sexe et morale

Dans cette série érotique qui frise la pornographie, Frédéric Bruly Bouabré s'intéresse à la sexualité des hommes, mais aussi des animaux. Son regard sur la sexualité des hommes est surtout d'ordre moral, car Bruly Bouabré s'en prend à des pratiques considérées comme anormales dans de nombreuses sociétés.

⁸⁴ Bruly Bouabré, Frédéric. *On ne compte pas les étoiles*. St-Jean-d'Angély : Bordessoules (écrit-parlé), 1989. P. 53.

⁸⁵ Ibid. P. 58.

Dans le tableau, *Péché. Homme noir femme*⁸⁶ (Ill. 12), dessin en noir et blanc, nous avons deux personnages pratiquant un acte sexuel. L'un des personnages, un noir que l'on peut reconnaître à son teint foncé et que l'on aperçoit de dos, est étendu nu, les bras et les jambes écartés. Le second personnage, un blanc, se trouve agenouillé derrière le premier qu'il pénètre de son sexe en même temps qu'il le tient par les hanches. Sous les deux personnages est écrit : PÉCHÉ. «HOMME-NOIR-FEMME» N°18.

Ce tableau a un pendant avec pour titre : *Péché. Homme blanc femme*⁸⁷, (Ill. 13) et qui présente les deux personnages dans des rôles inversés. Ici c'est le blanc qui est étendu à la place du noir, tandis que ce dernier est dans la position adoptée par le premier dans le tableau précédent. Un texte sous les deux individus signale : PÉCHÉ. «HOMME-BLANC-FEMME» N°19.



12 Bruly Bouabré, Frédéric. *Péché. Homme noir femme*, 1990, 16 x 32 cm, stylo bille et crayon de couleur sur papier cartonné, Genève, Contemporary African Art Collection (CAAC), collection Jean Pigozzi.

⁸⁶ Bruly Bouabré, Frédéric. *Péché. Homme noir femme*, 1990, 16 x 32 cm, stylo bille et crayon de couleur sur papier cartonné, Genève, Contemporary African Art Collection (CAAC), collection Jean Pigozzi.

⁸⁷ Bruly Bouabré, Frédéric. *Péché. Homme blanc femme*, 1990, 16 x 32 cm, stylo bille et crayon de couleur sur papier cartonné, Genève, Contemporary African Art Collection (CAAC), collection Jean Pigozzi.



13 Bruly Bouabré, Frédéric. *Péché. Homme blanc femme*, 1990, 16x32 cm, stylo bille et crayon de couleur sur papier cartonné, Genève, Contemporary African Art Collection (CAAC), collection Jean Pigozzi.

Les deux tableaux numérotés 18 et 19, sont une critique de l'homosexualité. Mais même si l'homosexualité est condamnée sur le plan moral par de nombreuses sociétés, la critique de Bruly Bouabré est fortement empreinte de morale judéo-chrétienne et islamique. En effet, pour lui cette pratique est un *péché*. Ainsi que nous le savons le péché est surtout une notion véhiculée par les religions du Livre : Judaïsme, Christianisme, Islam. La question cependant qui peut surgir au regard des deux tableaux, est de savoir pourquoi Bruly Bouabré a-t-il représenté deux personnages de *racés* différentes. Pourquoi ne pas avoir dessiné dans chacun des tableaux deux personnages de même couleur ? On serait tenté de dire qu'il y a dans cette mise en scène de Bruly Bouabré une allusion à la soumission, à une forme de *supériorité* en dehors du caractère moral. En effet, Bruly Bouabré écrit dans les titres : homme noir femme ou homme blanc femme. Le véritable péché ici serait que l'homme, qu'il soit blanc ou noir, soit réduit à un rôle ou à une position généralement appréhendée comme dévolue à la femme. Il y a donc dans la présentation et le texte, le renvoi à la perte d'une prérogative dont seuls disposeraient les mâles et dont ils seraient dépossédés lorsqu'ils *reçoivent* le sexe d'un partenaire. Cependant si l'homosexualité chez Bruly Bouabré est un péché, il n'est pas mortel, comme dans le tableau, *Un berger et sa brebis. Le péché mortel*⁸⁸ (Ill. 14). La scène de zoophilie, montre un personnage blanc nu, debout derrière une brebis, et la pénétrant de son sexe en érection. En dehors du texte, UN BERGER ET SA BREBIS et de la numération 20, Bruly Bouabré a écrit dans le cadre : LE PÉCHÉ MORTEL. Pour l'artiste, il n'y a rien de plus

⁸⁸ Bruly Bouabré, Frédéric. *Un berger et sa brebis. Le péché mortel*, 1990, 16 x 32 cm, stylo bille et crayon de couleur sur papier cartonné, Genève, Contemporary African Art Collection (CAAC), collection Jean Pigozzi.

impardonnable qu'une relation sexuelle entre un être humain et une bête. Cette faute est donc condamnable de mort selon l'artiste. Mais l'on se demande pourquoi le berger est blanc et non noir ? Bruly Bouabré voudrait-il signifier que la zoophilie est plus un acte pratiqué par les Blancs que les Noirs ? Cela serait plausible, lorsque l'on revient un instant sur le mythe de *Bogoulo*, que nous avons déjà analysé. Dans ce mythe, Bruly Bouabré attribuait la naissance de la cité de Gomorrhe aux enfants albinos de Bogoulo. Or nous savons que pour l'artiste les albinos sont les ancêtres de la race blanche, et que Gomorrhe à l'instar de Sodome dans la bible fut détruite parce que les habitants pratiquaient l'homosexualité, la sodomie et la zoophilie. En rassemblant l'ensemble, il apparaît clairement que les pratiques homosexuelles et zoophiles sont pour Bruly Bouabré associées aux Blancs.



14 Bruly Bouabré, Frédéric. *Un berger et sa brebis. Le péché mortel*, 1990, 16 x 32 cm, stylo bille et crayon de couleur sur papier cartonné, Genève, Contemporary African Art Collection (CAAC), collection Jean Pigozzi.

Le caractère moral de ces images de factures pornographiques, nous renvoie à la part religieuse de l'œuvre de Bruly Bouabré, car il ne faudrait pas perdre de vue qu'il est avant tout prophète de *l'Ordre des persécutés*. Et en tant que guide spirituel, son œuvre se doit d'avoir une dimension morale.

Pour résumer le travail de Bruly Bouabré, nous dirons que les œuvres de l'artiste sont toutes conçues suivant le même principe : une image dans un cadre sur du papier

cartonné d'un format presque toujours identique, complétées par une légende manuscrite inscrite tout autour de ladite image. Le tout est généralement signé et daté. Les dessins sont réalisés à l'aide d'un stylo à bille, de préférence de couleur noire, ensuite ils sont coloriés avec des crayons de couleur. On distingue dans les tableaux de Bruly Bouabré un avant-plan et un arrière-plan. A l'arrière-plan une couleur uniforme qui permet de mettre en relief l'image elle-même. L'arrière-plan n'a pas de signification propre, mais parfois a-t-elle une connotation symbolique comme c'est le cas dans le tableau *Adolf Hitler dans un océan du sang humain qu'il provoqua*. À l'avant-plan, l'image principale se détache du fond grâce à un contour marqué. Le croquis réalisé dans un style naïf, presque caricatural laisse penser à un dessin d'enfant ou à une illustration destiné à un livre de conte pour enfants. Le texte qui entoure l'œuvre est inséré entre des guillemets et, lorsqu'il le juge nécessaire, Bruly Bouabré y ajoute une petite flèche pour indiquer le début et le sens de lecture de la légende. Il y a donc chez l'artiste un souci de se faire comprendre, mais aussi un souci d'équilibre de l'œuvre. Quand on observe en effet attentivement le travail de Bruly Bouabré, on note que l'image mise en scène est représentée de sorte qu'elle occupe le centre de l'oeuvre. Le point de fuite du dessin se trouve presque invariablement au centre tableau. On retrouve ce même souci de symétrie au niveau des astérisques que Bruly Bouabré ajoute parfois à l'ensemble. Chaque dessin est réalisé à la façon d'un portrait photographique.

La lecture des œuvres de Bruly Bouabré donne à penser le monde comme une scène de théâtre. Les lignes qui encadrent les images pourraient représenter la scène où se joue la pièce et en dehors de laquelle rien n'est visible, l'arrière-plan figure quant à lui le décor et le dessin en lui-même, les acteurs de la pièce. Le dialogue de ces acteurs et la narration de l'histoire se fondent en ce qui les concerne dans la légende qui entoure le cadre.

Deux éléments sont à l'œuvre dans les tableaux de Bruly Bouabré, pour les rendre accessibles au sens : le dessin et le texte, un mode d'expression connu pour être en général celui de la bande dessinée. Déjà en 1969, Gérard Blanchard⁸⁹ intégrait dans la définition large qu'il faisait de la bande dessinée, certaines images d'Epinal. Or certaines des œuvres de Bruly Bouabré empruntent beaucoup aux images d'Epinal et aux estampes anglaises du XVIIIème siècle : image et légende explicative. De plus, le caractère quasi séquentiel des images des contes et légendes – *Bogoulago* et *Domin et Zézê* par exemple – de Bruly Bouabré renvoie à l'univers de la bande dessinée. Pour Scott McCloud⁹⁰ qui s'est intéressé à affirmer et théoriser le côté artistique de la bande dessinée, les images produites en

⁸⁹ Blanchard, Gérard. *La bande dessinée. Histoire des histoires en images de la préhistoire à nos jours*. Verviers : Marabout université, 1969. 303 P.

⁹⁰ McCloud, Scott. *L'art invisible*. Paris : Edition Vertige Graphic, 1999. 215 P.

séquences servent à un but d'information et à créer chez le lecteur une réaction esthétique. Ce faisant, il s'inscrit dans la lignée de Will Eisner⁹¹ dont il reprend les idées sur le *Graphic novel*⁹² pour les préciser.

Thierry Groensteen postule quant à lui la primauté de l'image sur le texte dans la bande dessinée. Ainsi note-il que :

« [L'image] occupe dans les bandes dessinées un espace plus important que celui réservé à l'écrit. Sa prédominance au sein du système tient à ce que l'essentiel de la production du sens s'effectue à travers elle»⁹³

Ce que soulignait déjà Pierre Fresnault-Deruelle lorsqu'il écrivait en 1972 :

«La B.D. se spécifie par l'association de dit et du dire, du dessin et des mots ; elle se définit en outre par l'élément central de son appellatif même : le dessin. Celui-ci, en effet, prime à tel point qu'il existe nombre de "comic-strips" où le texte est absent : ce sont des histoires sans paroles.
[Mais] d'une manière plus générale, l'image se double le plus souvent d'une légende»⁹⁴.

Ce mode d'expression est aussi celui adopté par Clément-Marie Biazin⁹⁵, celui que l'on peut caractériser de figure emblématique de ce type d'expression qui concilie le dessin et la littérature, alliant avec bonheur texte et graphisme. Nous voudrions signaler le parcours quasi identique qui caractérise la vie de Bruly Bouabré et de celle Biazin.

Clément-Marie Biazin est né en 1924 dans la région qui prendra en 1960 le nom de République Centrafricaine. Tout comme Bruly Bouabré, Biazin a été à l'école du Blanc, mais n'y est pas resté longtemps, car de même que Bruly Bouabré le bété de Côte d'Ivoire, Biazin le Yakoma⁹⁶ de Centrafrique se fait renvoyer de l'école des missionnaires où il est inscrit, pour indiscipline. Il hérite donc d'une instruction inachevée, un schéma classique qui comme nous l'avons déjà vu chez Bruly Bouabré, va le pousser à vouloir accumuler tout ce qui touche de près ou de loin au savoir. Ainsi dès 1946, deux ans avant que Bruly

⁹¹ Eisner, Will. *La bande dessinée, art séquentiel*. Paris : Edition Vertige Graphic, 1997, 157 P.

⁹² Nom donné à la bande dessinée à son apparition aux États-Unis.

⁹³ Groensteen, Thierry. *Système de la bande dessinée*. Paris : Presse Universitaire de France, 1999. P 10.

⁹⁴ Fresnault-Deruelle, Pierre. *La bande dessinée. L'univers et les techniques de quelques «comics» d'expression française*. Paris : Hachette, 1972. P. 41.

⁹⁵ Artiste autodidacte centrafricain né en 1924 et mort de la lèpre en 1981. Son œuvre se compose d'environ six cents dessins et peintures qui mêlent intimement des textes. Jean Laude lui a consacré une monographie intitulée : *Clément-Marie Biazin, esquisses pour une encyclopédie biazine*, publié pour l'exposition *Clément-Marie Biazin. Peintre conteur africain*, organisée du 29 juin au 19 septembre 1994 au Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie, à Paris.

⁹⁶ Les Yakoma sont une population localisée dans la région oubanguienne en République Centrafricaine, dans la province de l'Équateur en République Démocratique du Congo.

Bouabré n'ait sa décisive vision à Dakar, Biazin entreprend à pied un voyage dans toute l'Afrique centrale. La randonnée durera une vingtaine d'années et l'emmènera en Ouganda, au Burundi, au Rwanda, au Cameroun, en Guinée équatoriale, au Gabon, dans les deux Congo, français et belge. Au cours de ce déplacement à travers ces différents pays, il glane une foule d'informations d'ordre historique et ethnologique. Il observe les mœurs des populations à la manière d'un ethnologue. En 1966, il rentre à Bangui en Centrafrique, mais désargenté et sans formation, il se met à peindre sur des paquets de cigarettes pour passer le temps. La même année, un jeune coopérant français du nom de Robert Sève effectue son service national au Centre Culturel Français de Bangui. Le jeune Sève découvre les paquets de cigarettes peints et se met en quête de l'artiste qui les réalise. C'est ainsi qu'il entre contact avec Biazin. Ce dernier sans ressource se voit offrir par Sève les moyens de réaliser son projet d'écriture d'une histoire de l'Afrique sur la base des connaissances empiriques qu'il a accumulées pendant ses pérégrinations.

Avec les 22 premières œuvres réalisées par Clément-Marie Biazin, Robert Sève organise dès 1967 *Randonnée d'Afrique*, une exposition individuelle au Centre Culturel Français de Bangui. Rentré peu après en France, Robert Sève essaie de faire connaître l'œuvre de Biazin. Il contacte Jean Laude alors professeur d'histoire de l'art contemporain à la Sorbonne et directeur du Centre de recherches historiques sur les relations artistiques entre les cultures et Michel Leiris à l'époque directeur de recherche honoraire au C.N.R.S.⁹⁷. Ce dernier après avoir vu les œuvres de Biazin, n'hésite pas dans un courrier à Robert Sève, à voir dans l'expression picturale de l'artiste :

« [...] un mode qui, par le recours à un compartimentage (en l'occurrence tiré vers le décoratif), évoque tant soit peu les vieux *Codex* et les modernes bandes dessinées»⁹⁸

Grâce au soutien de Laude et Leiris, Sève parvient à organiser en 1978 la première exposition internationale des œuvres de Biazin, au Stedelijk Museum d'Amsterdam. Sous le titre : *Clement-Marie Biazin, schilder-verteller uit Afrika* (Clément-Marie Biazin, peintre-narrateur d'Afrique), l'exposition s'étend sur plus d'une année ! Du 22 février 1978 au 08 avril 1979. L'année suivante, du 11 janvier au 17 février 1980, c'est au tour de la Städtische Kunsthalle de Düsseldorf de présenter les œuvres de Biazin.

⁹⁷ Le Centre National de la Recherche Scientifique C.N.R.S., est la plus grande institution consacrée à la recherche en Europe. Son siège se trouve à la Défense à Paris.

⁹⁸ Michel Leiris, Lettre du 18 novembre 1977 adressée à Robert Sève.

Entre-temps, Biazin qui a contracté la lèpre est emmené clandestinement en 1977 à Paris par Robert Sève, l'autorisation de l'administration française lui ayant été refusée. Installé à l'hôpital de la Pitié-Salpêtrière pour y être soigné, il fait la connaissance de Jean Laude et Michel Leiris que lui présente Robert Sève. Les deux chercheurs, principalement Laude, se penchent avec intérêt sur la vie de Biazin et les connaissances qu'il a accumulées sur les populations qu'il a côtoyées. C'est ainsi qu'il accorde de nombreux entretiens à Laude que complète le film documentaire réalisé par Sève sur lui en 1967. En janvier 1981, Clément-Marie Biazin s'éteint, emporté par la lèpre. Cependant, en 1994, Robert Sève parvient avec le soutien du ministère français de la coopération à organiser une exposition présentant la vie et l'œuvre de l'artiste centrafricain au Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie à Paris.

Les tableaux de Clément-Marie Biazin sont des chroniques relatant le quotidien de ses compatriotes centrafricains. Il y dénonce leurs égarements, leur enseigne plus de morale et s'en prends aux abus de la colonisation. Les œuvres de Biazin mêlent le texte au dessin et à la peinture dans un foisonnement harmonieux de couleurs. Les dessins, les textes, les couleurs sont agencés dans un souci de clarté qui donne parfois l'impression à celui qui observe l'œuvre d'être en face d'images d'Epinal ou d'une bande dessinée.

Historien et conteur, une grande partie de L'œuvre de Biazin est consacrée à la culture yakoma, à laquelle il appartient. De même que Bruly Bouabré, il s'est intéressé aux mythes fondateurs de sa région. C'est ainsi que dans le tableau *Tongou, ancêtre fondateur*⁹⁹ (Ill. 15), Biazin met en scène un personnage de la mythologie yakoma. Le tableau se présente sous la forme de vignettes contenant des images ou du texte. Ce qui donne l'impression de petits tableaux à l'intérieur d'un tableau plus grand, ou de mini scènes en relation avec la scène principale qui se déroule au centre du tableau. Dans *Tongou, ancêtre fondateur*, le centre du tableau est occupé par une vignette rectangulaire aux formes arrondies. Le fond de la vignette est peint en jaune et orange. Au centre de la vignette se trouve un personnage au teint brun foncé. Ce personnage est d'un certain âge d'après ses cheveux, sa moustache et sa longue barbe blanche. Il porte sur la tête un couvre-chef de la même blancheur immaculée. Torse nu, seulement vêtu d'un pagne de couleur blanche, l'ancêtre porte cependant en parure, des bijoux représentés en blanc. Autour du cou, on peut voir une double chaîne ou collier avec un pendentif en forme de croissant de lune renversé. Au poignet de chacun des bras se trouve un bracelet également de couleur blanche tandis que le biceps du bras droit porte trois bracelets et que celui du bras gauche

⁹⁹ Biazin, Clément-Marie. *Tongou, ancêtre fondateur*, date inconnue, 72 x 56 cm, huile sur toile, Paris, collection Robert Sève.

n'en compte que deux. Le personnage s'appuie de la main gauche sur un bâton et tient dans la main droite une houe. Le cadre délimitant l'image est peint en rouge, et traversé de petits traits qui lui donnent un aspect décoratif. A droite de la vignette, on note des figures géométriques de formes rectangulaires jaunes et rouges intercalées les unes les autres et servant de motif décoratif. Au-dessus du personnage, se trouve une vignette arrondie dont le cadre blanc est orné de lignes en dents de scie. La vignette dont l'arrière-plan est bleu contient l'image d'une plante dont on peut voir une feuille. Deux autres cadres de formes triangulaires sont à noter à gauche et à droite de la vignette contenant la plante. Placées l'une par rapport à l'autre dans une symétrie axée autour de la vignette circulaire, chacun des cadres décoré comme le précédent contient un animal. Dans celui de gauche, on peut reconnaître un éléphant à sa longue défense blanche. A droite, il s'agit d'une antilope reconnaissable à ses cornes. Les deux animaux se font face, séparés par la plante. Les intervalles entre les vignettes sont décorés de figures géométriques jaunes orangées et de bandes rouges et blanches. Sous le cadre renfermant le personnage, on note trois autres cadres dont seul celui du centre dispose d'un contenu. Le cadre de gauche, vide de tout contenu est peint dans une couleur sombre qui laisse deviner un mélange de noir et de rouge, alors que celui de droite est entièrement peint en rouge. Les contours des cadres, tout comme les différents éléments peints dans l'ensemble du tableau, sont soulignés en noir. Sur fond blanc, le cadre central du bas renferme un texte écrit dans un mélange de lettres capitales et minuscules et expliquant : *Tongou le premier cultivateur qui avait eu le don de pouvoir cultiver tradition yakoma.*



15 Biazin, Clément-Marie. *Tongou, ancêtre fondateur*, date inconnue, 72 x 56 cm, huile sur toile, Paris, collection Robert Sève.

La première observation que l'on peut faire d'emblée par rapport au texte, et qui s'applique à tous les textes accompagnant les différents tableaux de Biazin, c'est l'absence totale de ponctuations ou d'accents alors que Bruly Bouabré en est très friant. Ensuite, comme nous l'avons noté plus haut, le mélange de lettres capitales et minuscules. Enfin, l'étrange forme qu'adopte la lettre N dans les textes de Biazin. La lettre N est en effet inversée dans un sens de symétrie organisée par rapport à l'axe vertical. Cette inversion, qui, pourrait *à priori* passer pour une erreur d'inattention, laisse par la suite supposer une faute d'orthographe vue la façon dont elle se répète. On pourrait y voir aussi l'inachèvement du passage d'un n minuscule à un N majuscule. Parfois l'espace indispensable entre les mots est inexistant de même que l'apostrophe ; ce qui rend la lecture des phrases difficile, la transformant dans certains cas en déchiffrement. Toutes ces fautes d'orthographe, de grammaire et de syntaxe signalent le caractère inachevé de l'instruction de Biazin dans la langue française. Il y a chez Bruly Bouabré également des erreurs, mais elles sont rares et sont surtout d'ordre grammatical ou syntaxique. Les textes

et tableaux de Biazin sont signés Cl MB, le M accolé au B. Cl est mis pour Clément et MB respectivement pour Marie et Biazin.

Pour revenir à *Tongou, ancêtre fondateur*, le personnage *Tongou* est connu dans la mythologie yakoma, pour être celui qui enseigna l'agriculture aux hommes. Ses cheveux blancs et sa longue barbe blanche, sont ici signe de sagesse, tout comme son pagne blanc représente la pureté. Le bâton qu'il tient symbolise à la fois son âge avancé dont témoignent ses cheveux et sa barbe blanchis, et son rôle de guide et d'instructeur. Le bâton pourrait aussi témoigner d'un signe de haute fonction, ce que confirmerait le bonnet blanc qu'il porte sur la tête. La houe qui se trouve dans la main droite de l'ancêtre évoque le savoir qu'il apporta aux hommes et qui leur permit de faire pousser des plantes, comme celle dans la vignette ovale au-dessus de l'image de *Tongou*. Ainsi, le passage à l'agriculture à un autre mode d'alimentation a permis à l'homme de se distinguer des animaux dont on retrouve des représentants dans les deux cadres triangulaires. Les deux animaux sont représentés enfermés dans leur cadre respectif, tandis que l'homme déborde de son cadre pour pénétrer dans celui consacré à la plante. De plus il est mis en valeur par rapport aux animaux à travers sa position centrale dans le tableau. Le tableau est organisé de sorte que les différents éléments qui le composent servent à mettre le personnage central en valeur. Biazin souligne aussi l'importance du personnage dans le texte qui compose la légende inscrite dans la vignette plus bas en écrivant en caractères plus grand que le reste le nom *Tongou*.

Bouabré ordonne ses tableaux de façon à trouver un équilibre dans l'organisation de l'espace. Chez Clément-Marie Biazin, cet aspect des choses est encore plus poussé. On note dans les œuvres de l'artiste, un souci presque obsessionnel de symétrie conjugué à la recherche d'un effet esthétique. Ainsi par exemple, dans le tableau intitulé *La RP centrafricaine*¹⁰⁰ (Ill. 16), l'image se présente sous la forme d'une maison compartimentée en différentes chambres. Le corps de l'image forme un rectangle étendu en longueur. Ce rectangle est fragmenté en 12 mini rectangles présentant chacun une scène. En dessous de chacune d'elle se trouve une vignette avec un texte décrivant l'image au-dessus. La première scène en partant de la gauche montre une jarre noire sur fond ocre hachuré. La deuxième scène présente un instrument décrit comme étant une hache dont la couleur ocre se détache sur un fond orangé décoré de lignes en zigzag. La troisième case contient une houe marron et l'arrière-plan bleu est couvert d'une grille formée de lignes verticales et horizontales. Dans la case suivante, on peut voir un personnage soufflant dans une sorte

¹⁰⁰ Biazin, Clément-Marie. *La RP centrafricaine*, date inconnue, 24 x 65 cm, gouache sur papier, Paris, collection Robert Sève.

d'olifant. Le fond de l'image en rouge est hachuré. La cinquième scène montre un visage d'homme. Les cheveux, la barbe et la moustache sont blancs. Le fond est hachuré et de couleur bleue. La scène qui suit représente un visage de femme présenté de profil, le regard tourné vers le précédent visage masculin. Le fond de la case, de couleur rouge, est décoré d'étoiles à cinq branches. La septième scène dévoile un archer qui bande son arc sur un fond orangé parcouru de lignes courbes. La huitième vignette présente sur un fond rouge avec des lignes en zigzag, un objet recourbé que la légende indique pour être un couteau. Nous dirions plutôt une faucille. Le cadre d'après donne à voir un objet ovale désigné par Biazin comme étant une assiette. La scène 10 montre un mortier dans lequel se trouve un pilon. Les deux dernières vignettes affichent respectivement sur fond bleu et noir hachuré une cuillère et un peigne. Les différentes vignettes sont séparées entre elle par une bande orangée avec des hachures, et aux contours soulignés d'un épais trait noir.

Au dessus du rectangle aux douze compartiments, on trouve un triangle placé de manière à occuper une position centrale. Le triangle, marron, est couvert de lignes en dents de scie. Le centre du triangle s'ouvre sur un autre triangle plus petit, dont les contours sont représentés avec la même bande décorative orangée. Au centre de ce deuxième triangle est visible une espèce de blason peint de quatre bandes verticale : bleu, blanc, vert et jaune tandis qu'une autre bande horizontale et rouge coupe les quatre précédentes au centre dans le sens de la largeur. La pointe du blason est prolongée par une ligne noire épaisse qui semble indiquer l'axe de symétrie. De part et d'autre de cet axe et du triangle, nous avons une moitié de cercle. Chacune des moitiés contient un texte. Celle de gauche : "La RP centrafricaine expose devant ses autorités du pays les comp et le monde le résultat de ses recherches découverte dans le domaine de voyage" (sic).



16 Biazin, Clément-Marie. *La RP centrafricaine*, date inconnue, 24 x 65 cm, gouache sur papier, Paris, collection Robert Sève.

Les autres textes, situés dans des cadres directement placés sous chaque compartiment composant le corps de l'habitation sont les suivantes :

- 1- "L'histoire ce dans cette pot que nos encet buvaïen leau" (sic) [l'histoire c'est dans ce pot que nos ancêtres buvaient de l'eau]¹⁰¹
- 2- "ce par cette hache quil coupaient le bois" (sic) [c'est par cette hache qu'ils coupaient le bois]
- 3- " ce houe pour cultiver la terre et sa production" (sic) [cette houe pour cultiver la terre et pour sa production]
- 4- "ce corne et le clairon traditionnel de nos encetre" (sic) [cette corne est le clairon traditionnel de nos ancêtres]
- 5- "ce visage nous montre le souvenir du passee" (sic) [ce visage nous montre le souvenir du passé]
- 6- "le visage de la femme doriginalite de nos encet" (sic) [le visage de la femme d'originalité de nos ancêtres]
- 7- "nos encetre chassaient et se defendaient aussi" (sic) [nos ancêtres chassaient et se défendaient aussi]
- 8- "cet avec ce couteau quil dansaient" (sic) [c'est avec ce couteau qu'ils dansaient]
- 9- "cet assiette a tols pour manger" (sic) [cette assiette en tôle pour manger]
- 10- "ce mortier pour ecraser les piment" (?) [ce mortier pour écraser les piments ... –la fin est illisible]
- 11- "ce cuiller pour manger et raser" [cette cuillère pour manger et raser]
- 12- "ce peigne pour se peigner Cl MB"

L'image dont la forme rappelle un type d'habitation que l'on rencontre en zone rural, symbolise ici la République centrafricaine. Cela est attesté par le blason aux couleurs du pays. Ce dernier est présenté comme un espace d'exposition, d'où le compartimentage des différentes scènes présentées comme des stands. Il faut noter également que les personnages représentés dans les scènes sont tous concentrés au centre de la *maison*, dans ce qui peut tenir pour le corps central du bâtiment. Ils sont encadrés par des objets usuels localisés dans les *ails* du bâtiment. Cette œuvre de Biazin est une vision schématisée de l'histoire de la République Centrafricaine précoloniale. Mais alors la présence de l'écu aux

¹⁰¹ Nous nous sommes efforcé à chacun des correctifs apportés aux des textes de Biazin, de rester le plus proche possible du texte initial pour ne pas le dénaturer. Nous nous sommes donc uniquement contentés d'apporter des corrections aux mots mal orthographiés. Ce qui explique que Nous n'ayons pas absolument cherché à apporter des corrections syntaxiques aux phrases. Avec un peu d'imagination on peut comprendre ce que Biazin cherche à dire.

couleurs du pays serait alors anachronique puisqu'elle renverrait à l'Etat Centrafricain moderne. Il faudrait voir cependant dans la présence de l'écu, le désir de l'artiste de confirmer que c'est bien de la République Centrafricaine dont il est question.

La similitude entre l'œuvre de Bruly Bouabré et celle de Biazin est grande. Ils appartiennent tous deux à la même génération, sont tous les deux de purs produits du colonialisme, ils ont tous les deux la même ambition de se faire les porte-parole d'une Afrique dont peut-être mieux que les autres ils voient les changements. Les deux artistes ont été façonnés par un contexte historique quasi identique. Biazin, comme Bruly Bouabré est un informateur au service des ethnologues : Denise Paulme et Théodore Monod chez Bruly Bouabré, Michel Leiris et Jean Laude chez Biazin.

Si Biazin se définit lui-même volontiers comme artiste et peintre, *premier déchiffreur des arts modernes africains*, Bruly Bouabré lui ne s'est attribué le titre d'artiste que parce qu'il pense avoir été ainsi défini par ceux qui l'on découvert. Son ambition était autre : *Je voulais être Victor Hugo, on me prend pour Delacroix*¹⁰² explique –t-il désabusé. Bruly Bouabré résume ainsi tout à fait bien la singularité de son ascension fulgurante dans le monde de l'art contemporain. En effet pour lui l'enjeu essentiel de son œuvre est avant tout d'ordre didactique. De ce point de vue, il revendique à l'instar de Biazin un statut d'historien, d'érudit.

Biazin est resté méconnu du grand public tout comme de ses concitoyens. C'est Robert Sève, un jeune français qui entreprendra de le faire connaître sur la scène internationale en organisant à son intention des expositions. La place particulière que ce type d'artistes occupe dans l'art rend pratiquement impossible toute tentative de classification. Que certains spécialistes de l'art les aient associés à l'art brut fait partie de cette difficulté à les situer.

1.3. Ecriture, langage, art et sociétés africaines

Bruly Bouabré n'est pas un linguiste au sens universitaire du terme et son alphabet n'est certainement pas aussi bien structuré sur le plan sémantique, sémiologique, orthographique ou grammatical qu'une écriture conventionnelle fondée sur une longue tradition millénaire. Le projet d'écriture de Bruly Bouabré emprunte beaucoup au visuel.

¹⁰² Busca, Joëlle. *Perspectives sur l'art contemporain africain*. Paris : L'Harmattan, 2000. P. 58.

C'est une forme de grammaire visuelle dans laquelle le signe graphique correspond généralement à un message complet.

Le symbole est partout présent dans les sociétés africaines. Il fait partie des cultes et joue parfois un grand rôle dans les mythes. Dans de nombreux mythes en effet le symbole graphique est lié à l'apparition de la parole, parfois à la genèse du monde. La parole est alors puissance, sacrée, douée de vie propre¹⁰³. Sa puissance créatrice semble l'emporter sur le signe et donc sur l'écriture qui reste un médium muet avec un pouvoir d'émotion quasi limité.

1.3.1. Ecriture versus Oralité

L'immédiateté, l'instantanéité du langage opposé à la *mediateté* du signe ou de l'écriture est une opposition que l'on retrouve dans la métaphysique occidentale dont le présupposé fondamental est la reconnaissance de l'être comme présence, présence à soi, aussi bien dans la parole que dans la conscience de soi. Déjà à partir de Platon dans *Le Phèdre*, le langage est magnifié par rapport à l'écriture. Socrate qui s'entretient avec Phèdre insiste sur l'art de la rhétorique et condamne par conséquent l'écriture. Dans le passage sur le mythe de Theuth, le roi Thamos répond ceci à Theuth qui vient lui apporter l'écriture,

« Theuth, du Meister der Künste : einer hat die Fähigkeit, die Produkte der Kunst herzustellen, ein anderer aber kann beurteilen, in welchem Maße sie schaden bringen und Nutzen für die, die damit umgehen sollen. Und jetzt hast du, weil du der Vater bist der Buchstaben, aus Zuneigung das Gegenteil von dem gesagt, was ihre Wirkung ist. Denn diese Erfindung wird in den Seelen derer, die sie erleben, Vergeßlichkeit bewirken, weil sie ihr Gedächtnis nicht mehr üben; denn im Vertrauen auf Geschriebenes lassen sie sich von außen erinnern durch fremde Zeichen, nicht von innen heraus durch sich selbst. Also hast du ein Mittel nicht für das Gedächtnis, sondern eines für die Erinnerung gefunden. Was aber das Wissen angeht, so verschaffst du den Schülern nur den Schein davon, nicht wirkliches Wissen. Denn da sie durch deine Erfindung vieles hören ohne mündliche Unterweisung, werden sie sich einbilden, vieles zu verstehen, wo sie doch gewöhnlich

¹⁰³ Le mythe de création des Dogons des falaises de Bandiagara au Mali, raconte qu'au commencement, Amma, le dieu suprême créa la terre, qu'il féconda ensuite. De cette union naquit un fils rebelle, Yurugu, qui subtilisa à son père, la "parole première", qui est aussi la "parole muette et stérile". On pourrait d'une certaine manière rapprocher cette écriture première de la notion d'archi-écriture de Derrida. La conception selon Derrida de l'existence d'une trace originelle, nous renvoie au fait qu'il n'a jamais existé de langage premier, intact, vierge de toute écriture. Cette parole première dans le mythe dogon, correspond aux signes graphiques que ne peuvent que déchiffrer les devins, à qui ce fils les enseigna. Par la suite vint au monde Nommo, second fils d'Amma, qui, lui, enseigna aux hommes la "parole fécondatrice". Nous ne sommes pas très loin d'une analogie avec le mythe grec mettant en scène Prométhée et Epiméthée. Deux frères, l'un pas très futé, l'autre par contre rempli de sagesse, mais concourant tous les deux de façon tout à fait complémentaire à la naissance de la société des Hommes.

nichts verstehen, und der Umgang mit ihnen ist schwierig, da sie überzeugt sind, klug zu sein, es aber nicht sind »¹⁰⁴. [274e-275b]

Dans son discours, Platon établit une distinction nette entre la *mauvaise rhétorique*, sophistique, basée sur l'écriture, et la *vraie rhétorique*, philosophique, fondée sur la dialectique. L'éloge de l'art oratoire au détriment de l'écriture chez Platon laisse supposer un primat du langage sur l'écriture. Ferdinand de Saussure à qui l'on fait remonter les débuts de la linguistique moderne ne dit pas le contraire lorsqu'il écrit :

« Langue et écriture sont deux systèmes de signes distincts : l'unique raison d'être du second est de représenter le premier. [...] le mot écrit se mêle si intimement au mot parlé dont il est l'image, qu'il finit par usurper le rôle principal ; on en vient à donner autant et plus d'importance à la représentation du signe vocale qu'à ce signe lui-même »¹⁰⁵. [Cours : 94]

Le plus important des systèmes de signes selon Saussure est donc la langue. L'écriture est en quelque sorte une forme altérée de la langue. Pour Saussure la place prépondérante – *le prestige de l'écriture* selon ses propres termes – que l'on accorde à l'écriture est tout simplement imméritée. Dès lors son but sera de *délivrer* la parole de l'écriture. Cette dernière, pour reprendre en partie Rousseau (avant qu'il ne la réhabilite), serait une anomalie du langage en ce qu'elle n'est qu'une mauvaise représentation du discours. Pour Joseph de Maistre¹⁰⁶, l'écriture est un facteur de *déconstitution* d'une société, car elle introduit une opposition entre l'écriture et les composants fondamentaux de la société que sont la tradition orale et la coutume. L'écriture, alors vécue comme violence faite à la parole, comme lieu de résistance à cette parole, apparaît aussi comme un facteur de progrès. Elle est ce par quoi la pensée prend forme et se rend visible. L'écriture

¹⁰⁴ Platon. *Phaidros*. Übersetzung und Kommentar von Ernst Heitsch. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1993. P. 61-62.

« Theuth [Thôt] toi maître des arts : tel [homme] est capable de créer les arts, et tel autre est à même de juger quel lot d'utilité ou de nocivité ils conféreront à ceux qui en feront usage. Et ainsi parce que tu es le père de l'écriture, tu lui attribues, par bienveillance, tout le contraire de l'effet qu'elle peut avoir. Cette découverte ne peut produire dans les âmes que l'oubli de ce qu'elles savent parce qu'elles n'utiliseront plus leur mémoire. Parce qu'elles [les âmes, les hommes] auront foi dans l'écriture, c'est par le dehors, par des signes étrangers qu'elles [les âmes, les hommes] chercheront à se ressouvenir, et non plus du dedans et du fond d'elles-mêmes. Tu as trouvé ainsi non pas un remède pour enrichir la mémoire, mais pour conserver les souvenirs de celle-ci. Tu as créé à l'intention de tes disciples l'illusion qu'ils possèdent la science, mais non la science elle-même. Lorsqu'ils auront ainsi grâce à ton invention, beaucoup appris sans instruction orale, ils s'imagineront pouvoir beaucoup connaître, alors qu'ils ne comprennent rien d'ordinaire. Leur fréquentation sera difficile, en ce qu'ils seront convaincus d'être devenus très savants, bien qu'ils ne le fussent pas ».

¹⁰⁵ Saussure, Ferdinand (de). *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot, 1972. P. 45.

¹⁰⁶ Voir au sujet des rapports de Joseph de Maistre à l'écriture, l'article de Yves Madouas, "La critique de l'écriture chez Joseph de Maistre". In : *Revue de Métaphysique et de Morale* 3. Paris : PUF, 1971. P. 344-361.

devient un outil qui sert les causes du pouvoir, œuvre à la propagation des idées, des sciences, de la technologie ; en un mot du savoir. Ainsi face à *l'éphémérité* et à l'inconstance du langage, s'oppose la durabilité de l'écriture. Mais (...) *qu'est-ce qui lie l'écriture à la violence ? Que doit être la violence pour que quelque chose en elle s'égalise à l'opération de la trace ?*¹⁰⁷

C'est certainement chez Jacques Derrida que nous retrouvons l'un des plus ardents défenseurs de l'écriture. Derrida réfute l'exclusion de l'écriture telle que définie par l'attitude philosophique classique et entreprend de la réhabiliter en postulant une priorité de l'écriture sur le langage. Ce primat, nous en convenons ne doit pas être abordé du point de vue chronologique. Derrida d'ailleurs situe cette priorité à deux niveaux majeurs : la priorité logique et la priorité téléologique.

Concernant l'argument de la priorité logique, bien peu d'institutions politiques, économiques et sociales pourraient se concevoir sans l'apport de l'écriture. Dans les sociétés, où existent des lois, des règles, des systèmes de calcul, un système monétaire, un système éducatif, etc., l'écriture est un outil extrêmement important. Car d'après Derrida, *L'idée même d'institution--donc d'arbitraire du signe-- est impensable avant la possibilité de l'écriture et hors de son horizon*¹⁰⁸. L'idée de civilisation elle-même est fondée en grande partie sur l'invention et l'évolution de l'écriture. Sa pérennité également en dépend :

« Que l'accès au signe écrit assure le pouvoir sacré de faire persévérer l'existence dans la trace et de connaître la structure générale de l'univers ; que tous les clergés, exerçant ou non un pouvoir politique, se soient constitués en même temps que l'écriture et par la disposition de la puissance graphique ; que la stratégie, la balistique, la diplomatie, l'agriculture, la fiscalité, le droit pénal, soient liés dans leur histoire et leur structure à la constitution de l'écriture ; que l'origine assignée à l'écriture l'ait été selon des schèmes ou des chaînes de mythes toujours analogues dans les cultures les plus diverses et qu'elle ait communiqué de manière complexe mais réglée avec la distribution du pouvoir politique comme avec structure familiale ; que la possibilité de la capitalisation et de l'organisation politico-administrative soit toujours passée par la main des scribes qui firent l'enjeu de nombreuses guerres et dont la fonction a toujours été irréductible, quel que fût le défilé des délégations dans lesquelles on a pu la voir à l'œuvre ; qu'à travers les décalages, les inégalités de développement, le jeu des permanences, des retards, des diffusions, etc., la solidarité reste indestructible entre les systèmes idéologique, religieux, scientifico-technique, etc., et les systèmes d'écriture qui furent donc plus et autre chose que des « moyens de communication » ou des véhicules du signifié ; que le sens même du pouvoir et de l'efficacité en général, qui n'a pu apparaître en tant que tel, en tant que sens et maîtrise (par idéalisation), qu'avec le pouvoir dit « symbolique », ait toujours été lié à la disposition de l'écriture ; que l'économie, monétaire ou prémonétaire, et le calcul graphique

¹⁰⁷ Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. Paris : Payot, 1967. P. 149.

¹⁰⁸ Ibid. P. 65.

soient co-originaires, qu'il n'y ait pas de droit sans possibilité de trace [...], tout cela renvoie à une possibilité commune et radicale qu'aucune science déterminée, aucune discipline abstraite, ne peut se penser comme telle »¹⁰⁹.

Le deuxième argument, en l'occurrence l'argument de la priorité téléologique, postule premièrement que l'écriture achève le travail amorcé par le langage. De l'aspect provisoire du langage, elle en fait un achèvement. Dans la parole, on décèle l'existence d'une écriture avant l'acte d'écriture lui-même, ce que Derrida nomme la *trace*. La *trace*, selon Derrida préfigure déjà l'accomplissement de l'acte d'écriture.

« Il faut maintenant penser que l'écriture est à la fois plus extérieure à la parole, n'étant pas son «image» ou son «symbole», et plus intérieure à la parole qui est déjà en elle-même une écriture. Avant même d'être lié à l'incision, à la gravure, au dessin ou à la lettre, à un signifiant renvoyant en général à un signifiant par lui signifié, le concept de graphie implique, comme la possibilité commune à tous les systèmes de signification, l'instance de la *trace instituée* »¹¹⁰.

Deuxièmement l'écriture réalise le désir d'éternité du langage en l'inscrivant dans la durée. L'écriture réussit en effet mieux que le langage cet accomplissement. Pour ce faire, elle requiert des supports pouvant assurer la pérennité de la parole. Ces supports vont du papyrus le plus délicat aux outils technologiques les plus pointus, en passant par l'argile, les pierres, tous les matériaux que l'Homme au cours de son histoire a jugé capable de porter la trace de la parole le plus longtemps possible.

Si nous résumons le plus simplement possible Derrida, le concept de trace vient provoquer un bouleversement dans la distinction un peu trop tranchée entre sociétés sans écritures et sociétés dotées d'écriture. Ainsi selon Derrida, il n'existerait a priori pas de société sans écriture.

Il n'est donc pas étonnant que Bruly Bouabré puisse voir dans tous les signes et symboles, des scarifications corporelles aux poids à peser l'or akans en passant par les signes qu'il découvre sur les pelures d'oranges, dans la disposition des nuages, les pierres chatoyantes de Bekora, etc., les prémices d'une écriture.

¹⁰⁹ Ibid. P. 141.

¹¹⁰ Ibid. P. 68.

1.3.2. L'écriture comme paravent contre l'oubli et l'ignorance : réécrire l'identité

L'écriture tient une place fondamentale dans l'ensemble des travaux de Frédéric Bruly Bouabré. Son œuvre littéraire est abondante¹¹¹. Il y a chez l'artiste un irrésistible désir de mettre par écrit tout ce qu'il découvre : ses visions, ses mémoires, les traditions de son peuple et d'autres populations. Il semble vivre l'écriture comme une revanche prise sur le sort qui l'a privé de l'instruction complète à laquelle il aspirait. Sa dure expérience de l'époque coloniale, faite de privations et d'humiliations de toutes sortes n'est certainement pas étrangère à cette boulimie d'écrire¹¹².

Son œuvre toute entière en effet, converge vers la recherche et la conception d'un système d'écriture d'abord africain, ensuite universel. L'écriture est aussi pour lui comme le moyen d'exorciser le traumatisme de son enfance et de sa jeunesse. Un peu comme si Bruly Bouabré mettait sur le compte de l'absence d'écriture la défaite des Africains face aux Européens.

Dans des aphorismes rédigés dans son carnet de note et numérotés à la fois à partir de caractères bété et latin, Bruly Bouabré s'explique sur ses motivations :

« Devise :

Trouver sur la scène de la vie humaine une écriture spécifiquement africaine.
Tel est mon désir »¹¹³.

«L'alphabet est l'incontestable pilier du langage humain. Il est le creuset où vit la mémoire de l'homme. Il est un remède très efficace contre l'oubli, redoutable facteur de l'ignorance. [...].

[...].

L'Afrique a été dépréciée parce que continent prétendu être sans écriture.

L'actuel alphabet que l'Afrique noire regarde comme son outil de travail est européen et vraiment le fer de lance du colonisateur. Tant que l'Afrique noire l'utilisera, son indépendance retrouvée ne sera qu'incomplète »¹¹⁴.

Il est donc évident que l'écriture occupe chez lui une place prépondérante par rapport au langage. Cette prépondérance rejoint l'argument de priorité logique de Derrida

¹¹¹ Il est l'auteur de nombreux textes : poésies, essais, textes philosophiques, ou à caractère religieux, pensées, citations, contes et légendes, traités de sagesse..., pour la plupart inédits. Seuls quelques uns de ses nombreux manuscrits ont été publiés : *La légende de Domin et Zézé*, *On ne compte pas les étoiles*, *Où est la liberté ?...*

¹¹² Nous avons déjà signalé plus haut combien Bouabré a vécu comme un traumatisme le fait de ne pas avoir eu une instruction complète pour cause de son renvoi de l'école.

¹¹³ Bruly Bouabré, Frédéric. *On ne compte pas les étoiles*. Op. cit. P. 111.

¹¹⁴ Ibid. P. 112.

que nous avons évoqué plus haut sans pour autant que l'artiste se soit posé les mêmes questions qui ont agité la philosophie occidentale.

Les sociétés africaines ont été pendant longtemps considérées comme des sociétés sans écriture. La plupart d'entre elles n'auraient connues l'écriture qu'avec l'arrivée des Européens¹¹⁵. C'est cette pensée qui a pendant longtemps déterminé les rapports entre l'Europe et l'Afrique. Et cette pseudo absence d'écriture est l'une des principales raisons pour lesquelles l'Afrique a été vue comme une partie anhistorique et atemporelle du monde. Et Hegel¹¹⁶ est peut être celui qui a le plus cristallisé cette idéologie de l'Europe triomphante, lorsqu'il décréta l'Afrique partie anhistorique de l'Histoire dans *La raison dans l'histoire*.

L'entreprise coloniale s'en est trouvée justifiée, et dans la foulée la définition de la mission civilisatrice de l'Europe dont l'école apparaît comme l'un des points les plus importants. La négation de la culture des colonisés et la glorification de celle du colonisateur ont imposé le prestige de la langue et de l'écriture du dernier. Pour paraphraser Louis-Jean Calvet¹¹⁷, nous pouvons dire en ce qui concerne l'Afrique, que *dans tous les cas d'abord où une langue [et une écriture] s'est imposée, c'est que s'est imposé avant elle une communauté qui parlait cette langue [et utilisait cette écriture], imposant du même coup son marché, son organisation juridique, politique, etc.*

La possession de la langue et de l'écriture du colonisateur est de ce fait, devenue un enjeu de pouvoir. D'abord une possibilité pour le colonisé de se hisser à un niveau social au-dessus de celui de ses concitoyens, ensuite pour certains, le moyen de comprendre la pensée, la *force* de l'Europe victorieuse. La recommandation de la Grande Royale dans *L'aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane¹¹⁸, d'envoyer les enfants à *l'école nouvelle* n'a d'autre but que d'apprendre chez les Blancs, *l'art de vaincre sans avoir raison*.

D'où vient cet intérêt de nombres d'artistes africains pour l'écrit ? A quelle herméneutique correspond cette recherche de signe ou d'écriture ? Cette référence aux signes graphiques, à l'écriture, renverrait-elle comme le suppose Jean-Loup Amselle¹¹⁹ à une conception occidentale de l'art ou à une vision tronquée de la culture calligraphique arabo-musulmane ?

¹¹⁵ Nous ne parlons pas ici des sociétés qui ont été déjà très tôt au contact de la culture islamique et qui ont par conséquent adopté le système d'écriture du monde arabe.

¹¹⁶ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Reason in History. A general Introduction to the philosophy of History*. New York : The Library of liberal Arts, 1953.

¹¹⁷ Calvet, Louis-Jean. *Linguistique et colonialisme*. Paris : Payot, 2002. P. 152.

¹¹⁸ Kane, Cheikh Hamidou. *L'aventure ambiguë*. Paris : Union générale d'Édition, 10/18, 1986 [1966].

¹¹⁹ Amselle, Jean-Loup. *L'art de la friche. Essai sur l'art africain contemporain*. Paris : Flammarion. 2005.

Le legs de l'héritage calligraphique arabe est important dans cette relation à l'écriture de certains artistes africains. En effet la calligraphie a débordé de son cadre utilitaire qui était celui d'un simple moyen de communication, pour investir le domaine esthétique. Son usage dans l'art contemporain est multiforme : soit que certains artistes conserve la graphie originelle et isolent les lettres pour les intégrer dans une nouvelle composition de leur facture, soit qu'ils laissent cours à leur imagination et agissent sur la forme des lettres ou créent des lettres de toutes pièces auxquelles ils affectent des modifications censées donner l'illusion d'une lettre calligraphique arabe. Quoi qu'il en soit les œuvres contemporaines ainsi créées invitent moins le spectateur à une lecture littérale qu'à une lecture symbolique sur base d'esthétisme.

Bruly Bouabré n'est pas le seul artiste qui s'intéresse à l'écriture et ce n'est pas la première fois que cette thématique est abordée par un artiste africain. Ce sujet revient régulièrement dans l'œuvre de bon nombre d'artistes africains. Que ce soit chez Sokey Edorh du Togo, Hamed Ouattara du Burkina Faso, Aboubakar Fofana, artiste malien vivant en France ou encore Abdoulaye Ndoye artiste sénégalais (la liste n'est pas exhaustive), il y a cette quasi omniprésence de l'écriture. Ecritures imaginaires, fantasmées, réelles, ces signes sont comme des formules magiques qui ouvrent à celui qui en perce le secret, la porte d'un monde perdu. Et l'artiste est le seul à comprendre ce langage. Il y a dans cette relation de l'artiste africain au signe, une attitude paradoxale vis-à-vis du public : d'une part un désir de se rapprocher du public, d'être compris et surtout d'être accepté par lui, mais aussi, - et c'est là que se trouve le paradoxe - la recherche d'une distanciation d'avec le public.

L'évolution de l'art dans les dernières décennies a en effet, en quelque sorte détruit la barrière qui séparait les artistes de leur public. Les artistes eux-mêmes ne sont pas étrangers à cette situation. L'artiste africain aujourd'hui n'est plus entouré de cette aura *mythico-mystique* qui en faisait un être pénétré de mystères. Il est devenu un individu ordinaire et a perdu sa capacité à faire rêver les autres. Paradoxalement la rupture de la barrière a éloigné l'artiste de son public qui ne comprend plus les messages que le premier lui adresse. Certes l'artiste continue de susciter quelques émotions, quand ces dernières ne sont pas du dégoût, de la colère voire de l'indifférence.

La problématique de l'écriture chez certains artistes africains pourrait être d'une certaine façon un moyen de retrouver cette fonction de guide par la reconstruction d'une nouvelle barrière. Cette nouvelle barrière se construit à l'aide de signes, d'écritures dont l'artiste est le seul à comprendre les significations. Ces écritures et signes invitent le public

ou le spectateur à jeter un regard rétrospectif, mais aussi introspectif sur les cultures et traditions africaines. Ils ne regardent pas vers le monde moderne, mais en direction d'un monde perdu ou en phase d'être perdu. A travers ces signes, construits parfois de toutes pièces ou empruntés, les artistes réécrivent l'histoire de l'Afrique et lui donnent enfin, non pas une, mais toutes les écritures dont elle a été trop longtemps privée. Ils deviennent les guides d'une nouvelle lecture de l'histoire africaine ; ceux que Jean-Loup Anselme¹²⁰ nomme prophètes et Jean-Loup Pivin¹²¹ les *artistes messagers*.

Le nouveau langage inventé par ces artistes peut être soit littéral comme chez Bruly Bouabré, soit symbolique comme chez Edoth ou Ndoye. Pour ce dernier, l'écriture ainsi inventée se prête à la décoration. Elle devient un ensemble de signes maîtrisés et enfermés par l'artiste dans la figuration. Dans sa série consacrée à l'écriture et à l'alphabet (*Mon alphabet IV pour l'Afrique, Mon alphabet V avec oiseau. (Ill. 17 et 18)*), Sokey Edoth se réapproprie les signes graphiques des populations dogons chez lesquelles il a séjourné. Il répète chaque année le même rituel, c'est-à-dire, qu'il *s'exile* chez des populations qu'il a choisi, s'immerge dans leur culture un peu comme à la manière d'un ethnologue et se consacre à la recherche de signes écrits, symboles graphiques, de tout ce qui pourrait s'apparenter à une quelconque écriture. Cette prospection de legs culturels africains, Abdoulaye Ndoye l'effectue également. Ses *Ecritures* sont tout comme celles d'Edoth une pure invention de l'imaginaire, mais elles mêlent aussi symboles graphiques africains et calligraphies arabes. Le recours à la spiritualité dans l'art africain contemporain en ce qui concerne les inventions d'écritures semble dominer chez ces *artistes-prophètes*.

La vision plastique de Bruly Bouabré comme de Ndoye ou Edoth est celle d'un monde où priment encore des préséances réglées sur les classes d'âges et une transmission initiatique de la connaissance et du savoir. L'artiste à qui est transmis ce savoir par voie humaine comme chez Edoth et Ndoye, ou par voie divine comme c'est le cas avec Bruly Bouabré, devient un nouveau visionnaire, un nouveau guide, un prophète des temps nouveaux.

¹²⁰ Confère Amselle, Jean-Loup. Ibid.

¹²¹ Pivin, Jean-Loup. "Les artistes messagers". In Fall, Ngoné ; Pivin, Jean-Loup. *Anthologie de l'art africain contemporain du XXème siècle*. Paris : Revue Noire, 2001. P.130-149.



17 Sokey Edoth. *Mon alphabet IV pour l'Afrique*, 2003, 220 x 180 cm, Acrylique et latérite sur tissu.



18 Sokey Edoth. *Mon alphabet V avec oiseau*, 2003, 220 x 180 cm, Acrylique et latérite sur tissu.

1.4. Le paradoxe Bruly Bouabré : la réception

Frustré de ne pas être reconnu pour ce qu'il pense être, c'est-à-dire un chercheur, un savant qui aurait un enseignement à transmettre, Bruly Bouabré s'accommode sans véritable enthousiasme de son statut d'artiste. Certes, il jouit aujourd'hui d'une renommée internationale, mais celle qu'il avait espéré est plus d'ordre académique que d'ordre artistique. Cette amertume que l'on devine dans les propos de Bruly Bouabré est celle d'un homme perdu dans un monde qui n'est pas le sien : artiste contre son gré, il assiste impuissant à la tournure imprévue que prennent des événements qu'il pensait pouvoir contrôler. *Il ne comprend pas bien, écrit Joëlle Busca, ce qui lui arrive, comment des éléments d'un travail linguistique peuvent passer pour des œuvres d'art, mais le savoir-faire des gens de musées confère à son travail un nouveau statut qu'il accepte, faute de mieux. Il abandonne ses petits dessins à ces décryptages laborieux, ces recherches d'analogies auxquelles se livrent les chercheurs français, sans trop y croire, sceptique et résigné*¹²².

Le cas Bruly Bouabré est typique de l'ambiguïté qui définit l'art du continent africain, et pose la problématique de la *fabrication* de l'artiste par les instances internationales. La condescendance qui se lit dans la façon dont l'œuvre de Bruly Bouabré a été promue au rang d'œuvre d'art laisse un arrière-goût de paternalisme occidental.

Faut-il rire de ce malentendu opéré par *Magiciens de la terre*, l'exposition que l'on considère comme à l'origine de tout ? L'œuvre écrite de Bruly Bouabré suscite tout, excepté une curiosité véritablement scientifique chez la plupart des spécialistes qui s'y intéressent. Au mieux est-elle regardée comme un objet ethnologique. Associée à ses dessins, elle dégage pour beaucoup une fraîcheur toute enfantine, empreinte de naïveté. Que ces *cahiers de dessins et de textes d'enfants* proviennent d'un vieillard pourrait faire sourire certains. On peut donc comprendre le désarroi de l'artiste dont la dimension graphique de l'œuvre suscite plus d'intérêt que la dimension scripturale, alors qu'elle était surtout conçue pour illustrer ses textes et son propos sur ses recherches.

Cet intérêt du public occidental et surtout du marché international de l'art pour l'œuvre peut sembler d'un goût douteux pour beaucoup d'africains. Il y a en effet à peine un demi siècle, dans les années 40-50, le même phénomène s'opérait avec les œuvres naïves des *écoles africaines* de peintures fondées par des expatriés européens. Cette impression de déjà vu ne joue pas en faveur de Bruly Bouabré et de certains des artistes

¹²² Ibid, p.57

africains que nous avons rencontrés au cours de nos recherches de terrain en Afrique. Il ne faut pas non plus chercher plus loin la raison pour laquelle Bruly Bouabré suscite si peu d'intérêt dans le public africain. Pour Jean-Loup Amselle, l'œuvre de Bruly Bouabré se range dans une catégorie qu'il qualifie de *primitivisme autodidacte* en opposition à un *primitivisme académique* exprimé par le mouvement artistique dénommé *Vohou-Vohou*¹²³. Les deux types de styles coexisteraient en Côte d'Ivoire et, selon Amselle le primitivisme autodidacte de Bruly Bouabré l'aurait emporté sur son pendant académique sur la scène internationale. Pour Amselle, *le succès de Bouabré est significatif – indépendamment de la qualité proprement esthétique de ses productions – de la préférence accordée par les curateurs à l'art brut africain, comme si l'africanité artistique ne pouvait être disjointe d'une pulsion sauvage originelle*¹²⁴.

¹²³ *Vohou Vohou* est un terme qui exprime en langue wè, l'idée d'un ensemble confus disparate. C'est un mouvement artistique ivoirien qui se situe dans le prolongement de l'école négro-caraïbe et dont l'initiateur est Serge Hélénon, artiste antillais alors enseignant à l'école des Beaux-arts d'Abidjan. La philosophie du mouvement est basée sur l'assemblage de matériaux hétérogènes, ayant chacun une signification à la fois plastique et une résonance symbolique particulière. Le rapport des artistes aux objets issus de leur propre culture est l'une des constantes de ce mouvement plastique. Les principales figures de ce mouvement sont : Kra N'Guessan, Youssouf Bath, Tano Kouakou, Théodore Koudougnon, Yacouba Touré et Christine Ozoua

¹²⁴ Amselle, Jean-Loup. Op. cit. P. 110.

2. OUSMANE SOW : LA FIERTE DES VAINCUS

2.1. Biographie de l'artiste

C'est le 10 Octobre 1935 que naît Ousmane Sow à Dakar au Sénégal. Il est le sixième enfant d'une famille qui en comptera dix.

Lorsque Ousmane a cinq ans la famille déménage du quartier du Plateau pour s'installer à Rebeuss, un quartier chaud de la périphérie de Dakar¹²⁵. En 1942, à sept ans, Ousmane est inscrit à l'Ecole Française de Dakar. C'est au cours de sa scolarité que le jeune garçon commence à réaliser ses premières sculptures comme d'ailleurs tous les enfants de son âge. Cinq ans plus tard il entre à l'école coranique¹²⁶ de son quartier. En 1952 le jeune homme fréquente une école privée d'où il en sort titulaire d'un brevet commercial. Quelques années cependant plus tard, c'est-à-dire en 1957, Ousmane se rend en France.

La vie à Paris permet à Ousmane Sow de fréquenter quelques étudiants des Beaux-Arts, faisant resurgir de façon plus intense son désir de devenir artiste. Après avoir renoncé non sans quelque amertume à suivre les enseignements des Beaux-Arts, il trouve un travail de garçon de salle dans un Hôpital parisien. Dans le même temps, il suit des cours pour être infirmier. Ses études d'infirmerie terminées, son diplôme en poche, Ousmane Sow se tourne vers la kinésithérapie. Il y apprendra mieux que dans aucune école de sculpture la complexité de l'anatomie ; ce qui plus tard se révélera être d'une aide précieuse dans son travail de sculpteur. Dans l'*Entretien inachevé* qu'il a accordé à Marie-Odile Briot¹²⁷ et que l'on peut retrouver sur le site internet¹²⁸ de l'artiste, Ousmane Sow confie : *le fait*

¹²⁵ Dakar est depuis 1960, capitale du Sénégal. La ville à l'époque coloniale n'était qu'une modeste cité qui peu à peu grâce à ses activités commerce et son port a supplanté Saint-Louis alors la principale ville. Avec l'accession à l'indépendance du Sénégal, Dakar a définitivement ravité la vedette à Saint-Louis sur décision du Président Léopold Sédar Senghor.

Dakar est située à l'ouest du pays, en bordure de mer, la ville s'affiche comme l'une des plus importantes d'Afrique de l'ouest par son cosmopolitisme et ses activités surtout culturelles.

¹²⁶ Dans les sociétés islamisées d'Afrique les garçons à partir d'un certain âge, environ entre 10 et 13 ans se doivent d'être instruit aux paroles de Dieu. Ils étudient donc tous les jours le coran auprès d'un maître à qui ils sont confiés. Cette forme d'éducation à la traditionnelle n'a cependant pas disparue avec l'avènement de l'école occidentale. Les familles musulmanes réussissent à concilier école coranique et école occidentale. Soit que les enfants débutent la journée très tôt avec la récitation coranique avant de se rendre à l'école « moderne », soit qu'ils étudient le coran au retour de l'école française c'est-à-dire dans la soirée comme ce fut le cas de Ousmane Sow.

¹²⁷ Marie-Odile Briot a été commissaire d'exposition, et a également signé des textes de catalogues d'expositions comme : *Henri CUECO - Sols d'Afrique - Peintures 1987-1990*. Paris, Galerie Louis Carré et Cie, 1992, 82 P., *Ernest PIGNON ERNEST - La peau des murs*. Paris, Editions Limage, 1980, 160 P., *Nécessité de la peinture : De la liberté de l'art moderne, Abstraction / figuration*, Editions Cercle d'Art, 1994, 184 P.

¹²⁸ Marie-Odile Briot. "Entretien inachevé" sur <http://www.ousmanesow.com/mac/fr/index.htm?mid=0&sid=0>, consulté le 15/09/2004.

d'avoir été kinésithérapeute m'a énormément aidé, m'a décomplexé par rapport au corps humain. A Coumba Diop, journaliste du *Nouvel Observateur*, Ousmane Sow montre l'importance de la Kinésithérapie dans sa vie : *J'ai aimé être kinésithérapeute. La différence [avec la sculpture], c'est que mes patients ne me disaient jamais merci, alors qu'aujourd'hui on me dit merci pour mes sculptures*¹²⁹.

En 1963 il a son diplôme de kinésithérapeute en poche. Deux ans plus tard, en 1965, il rentre dans son pays, jeune Etat nouvellement indépendant¹³⁰. Il est le premier kinésithérapeute du Sénégal et dirige le service de kinésithérapie qu'il a monté à l'hôpital Le Dantec de Dakar où il est employé. Peu à peu Ousmane Sow recommence à sculpter pendant ses heures libres, une activité qui était devenue secondaire depuis son débarquement en France. Il expose une première œuvre en 1966, lors du *Premier Festival Mondial des Arts Nègres*¹³¹. Promu par le premier président sénégalais Léopold Sédar Senghor, également co-fondateur avec Aimé Césaire et Léon Gontran Damas du mouvement de la Négritude, le *Premier Festival Mondial des Arts Nègres* avait pour but l'idéalisation du sentiment d'appartenance à un peuple dont l'histoire avait été décriée et niée. Il s'agit d'une tête de maure représentée en bas-relief. Cette première œuvre est aujourd'hui disparue. Elle était en effet confectionnée dans des matériaux périssables comme la colle et le plâtre. Quelques années plus tard, Ousmane Sow retourne de nouveau en France avec sa famille. Exerçant dans une clinique privée à Montreuil-sous-Bois, Ousmane a enfin un peu de temps pour se consacrer à ses passions : il tourne un film d'animation de quatre minutes dans le cabinet à partir de marionnettes qu'il a lui-même réalisées. En 1971 le couple Sow décide de se mettre à son compte et ouvre ainsi son propre cabinet dans lequel le soir venu, Ousmane s'adonnait selon ses dires à la sculpture. Une nouvelle encore fois en 1978, Il retourne définitivement au Sénégal. Revenu à Dakar Ousmane Sow ouvre un cabinet privé tandis que son épouse est employée à l'Institut Pasteur de Dakar.

C'est certainement à compter de cette date que Ousmane Sow se consacre presque exclusivement à la sculpture. Il continue néanmoins d'exercer toujours son métier de kinésithérapeute. C'est aussi à cette période qu'il découvre et perfectionne ainsi son fameux matériau à base de produits de récupération. Le sculpteur qui a entre-temps

¹²⁹ Diop, Coumba. "Dans l'atelier du sculpteur. Visite à Ousmane Sow". In : *Le Nouvel Observateur* n°2060 du 29 avril 2004.

¹³⁰ Tout comme la plupart des pays francophones d'Afrique de l'ouest le Sénégal obtient son indépendance en 1960, précisément le 04 Avril. Associé au sein de la Fédération du Mali depuis janvier 1959 avec le Soudan, le Sénégal proclame son indépendance le 20 Août de la même année, et Senghor est élu président de la République le 05 Septembre.

¹³¹ Nous reviendrons sur le *Premier Festival Mondial des Arts Nègres* dans un chapitre ultérieur.

découvert et été fasciné par des photos de Leni Riefenstahl¹³² sur les Noubas¹³³, décide d'en faire le sujet de sa première série de sculpture. Les Noubas sont un peuple du sud-Soudan vivant dans les Montagnes portant le même nom qu'eux : *les Monts Nouba* à environ 600 kilomètres au sud de Khartoum la capitale soudanaise. Les photos publiées la première fois dans le numéro 41 du 14 décembre 1969 du magazine allemand *Stern* sous le titre : *Bilder die noch keiner sah* (Images que personne n'a encore vues), seront reprises en octobre 1973 dans un numéro spécial de la revue *Photo*. D'autres revues et magazines¹³⁴ consacrent dans les années 1970-1980 à la suite de *Stern* leurs couvertures et des textes aux Noubas de Riefenstahl.

Pour Ousmane Sow, la sculpture est alors juste une passion qu'il assouvit. Mais le temps passé à modeler ces corps tout en puissance ne sont pas perdus et ne sont presque rien face au choc que l'artiste lit dans les yeux du public lors de ses premières expositions. Le choc n'est cependant pas négatif, la réaction est plutôt positive. C'est en fait un saisissement qui s'empare des foules qui découvrent ses œuvres au Centre Culturel Français de Dakar et dans les stations d'essences, et, d'emblée s'intéressent à ces œuvres massives de corps dénudés qui tranchent net avec l'interdiction en Islam de représenter des êtres, encore moins des Hommes nus¹³⁵.

Le résultat est si encourageant que Ousmane Sow décide de réaliser une autre série de sculptures. Ainsi il réalise en 1988 la série des Masai¹³⁶ que suivra deux ans plus tard c'est-à-dire en 1991, celle des Zulu¹³⁷ et enfin en 1993, les sculptures consacrées aux

¹³² Nous reviendrons un peu plus loin sur Leni Riefenstahl.

¹³³ Pour les noms de peuples nous avons décidé d'adopter l'orthographe préconisée par Henry Tourneux dans une étude disponible sur internet à l'adresse : www.politique-africaine.com/numeros/pdf/047153.pdf et réalisée pour l'ORSTOM à partir du Petit Larousse illustré de 1992. Nous avons cependant maintenu l'orthographe telle qu'employée par d'autres auteurs dans les citations et par les artistes eux-mêmes.

¹³⁴ Au nombre de ces revues et magazines, on peut citer : *Stern*. "Nuba. Das Fest der Messer und der Liebe", Heft Nr. 41 vom 02. Oktober 1975, Seite 34-58; *Color Foto*, August 1976; Seite 42-57 und 88; *Foto-Magazin*, August 1976; Seite 36-47, *PHOTO* N° 110, Novembre 1976; pages 48-69, 99 et 102, *GEO Magazin*. "Abschied von den Nuba" Ausgabe Nr. 9 / September 1977; Seite 6 - 32; *Double Page. Leni Riefenstahl - Noubas, Numéro 9*, 1981.

¹³⁵ L'Islam frappe en effet d'interdiction toute représentation d'êtres vivant en général et de corps humains en particulier. La religion islamique considère comme un sacrilège et un péché toute tentative de représenter des créatures créées par Dieu. Car outre le Créateur nul ne peut prétendre accomplir une œuvre de création. Je tiens à préciser toutefois que l'Islam introduit en Afrique noire, a été de façon relative, modifié au contact des cultures traditionnelles. C'est ainsi que ce type d'Islam tolère certains manquements qui pourraient dans un Islam pur et dur être sévèrement réprimés.

¹³⁶ On rencontre les Masai en Tanzanie et au Kenya. Cette population est décrite comme étant très fière et insoumise. Les Masai sont des pasteurs éleveurs. A l'origine Nomades, ils tendent de plus en plus à la sédentarisation. C'est l'une des rares populations à n'avoir jamais pratiqué l'esclavage.

¹³⁷ Au début du XIX^{ème} siècle, les tribus Nguni sont réunies et unifiées à travers de nombreuses conquêtes par l'un des plus géniaux et des plus puissants conquérants que l'Afrique précoloniale ait connu, Shaka! Il impose aux populations ainsi unifiées une même langue, une culture identique et leur donne le nom de Amazulu c'est-à-dire "Ceux du ciel" qui deviendra plus tard, Zulu. La nation zulu ainsi créée s'imposera comme le plus puissant et le plus redoutable des royaumes du sud africain. Le royaume zulu sera conquis en

Peuls¹³⁸ auxquels il appartient. Avec la création de la série figurant la bataille de Little Big Horn¹³⁹, Ousmane Sow quitte l'Afrique pour explorer le continent américain.

A partir 2001, certaines des œuvres de Sow sont réalisées en bronze¹⁴⁰ avec l'accord de l'artiste. Toujours la même année, le Comité International Olympique (C.I.O.) dont le siège se trouve à Lausanne en Suisse commande une sculpture à Ousmane Sow qui réalise ainsi *Le coureur sur la ligne de départ* pour le Musée Olympique.

L'année d'après, en 2002, l'organisation *Médecins du Monde*¹⁴¹ commande à Ousmane Sow une sculpture pour la commémoration de la *Journée Internationale du refus de l'exclusion et de la misère*. L'artiste réalise une statue représentant l'écrivain, poète et homme politique français, Victor Hugo¹⁴² (1802-1885). La statue de l'écrivain français fut installée deux jours durant, à partir du 17 octobre 2002 date de la Journée du refus de l'exclusion et de la misère, place du Président Heriot devant le siège de l'Assemblée

1879 par l'armée britannique qui fera du territoire ainsi annexé une colonie de la Grande Bretagne. Les Zulu sont aujourd'hui localisés dans la province du KwaZulu-Natal dans l'actuelle République sud-africaine.

¹³⁸ Populations nomades, les Peuls se retrouvent dans de nombreux pays d'Afrique occidentale : Sénégal, Guinée, Mali, Burkina-Faso, Niger, Togo, Bénin... Population surtout pastorale, les Peuls vivent en se déplaçant selon leurs besoins et ceux de leur troupeau. Mais aujourd'hui les nouveaux besoins dus à l'introduction de nouveaux modes de vie ont bouleversé les structures traditionnelles faisant de plus en plus des Peuls des populations sédentaires.

¹³⁹ Little Big Horn fut la dernière grande bataille gagnée par les Indiens Sioux et Cheyennes rassemblés autour de leurs chefs, Two Moon, Sitting Bull, Crazy Horse, et Chief Gall contre la Septième Cavalerie de l'armée américaine dirigée par les généraux Beenten, Reno et Custer. Little Big Horn sonne aussi le glas d'une période de liberté et préfigure la confiscation de cette liberté.

¹⁴⁰ Les œuvres coulées dans le bronze aux fonderies Coubertin ou aux fonderies Susse, sont : la *Danseuse aux cheveux courts* et le *Lutteur debout* tirés de la série *Nouba*, la sculpture *Mère et Enfant* de la série *Masai*, la pièce *Sitting Bull en prière* de la série *Little Big Horn* et le *Lanceur* de la série *Zoulou*. Les différents bronzes furent exposés à Paris au musée Dapper du 26 avril au 30 juin 2001. Des copies en miniatures d'environ 95 cm en bronzes ont été également réalisées et sont aujourd'hui commercialisées. La copie en bronze du *Lanceur* identique à l'original, se trouve installée au Lycée Mermoz de Dakar. Elle a été exposée sur l'île de Gorée, lors de la visite de Brigitte Girardin ministre français déléguée à la Coopération, au Développement et à la Francophonie, au Sénégal, le 10 mai 2006, à l'occasion de la première journée des mémoires de la traite négrière, de l'esclavage et de leurs abolitions. Cette commémoration coïncidait également avec le déroulement de la 7^{ème} édition de la Biennale de Dakar (05 mai-05 juin 2006).

¹⁴¹ Médecins du Monde est une association humanitaire née en 1980 d'une scission d'avec Médecins Sans Frontières.

¹⁴² Ousmane Sow explique les raisons pour lesquelles il a choisi Victor Hugo sur son site internet, que l'on peut consulter à l'adresse suivante : <http://www.ousmanesow.org/fr/victor.hugo/>. Dans le texte consulté le 12 décembre 2006, Ousmane Sow écrit :

« Pour avoir moi-même exercé pendant trente ans en milieu hospitalier, dans des conditions sanitaires supposées normales, j'éprouve une grande compassion pour les problèmes rencontrés par les acteurs de Médecins du Monde. Ces derniers accomplissent leur mission, parfois fatalement inutile, dans des conditions extrêmes. Et sans connaître, la plupart du temps, la reconnaissance de leur travail. Je connais les difficultés du métier de soignant. Et je sais que, sur les terrains où ils opèrent, elles sont démultipliées. Victor Hugo fait partie, au même titre que Gandhi ou Mandela, d'un collège d'hommes que j'admire et qui me font encore croire en l'humanité. Ils sont pour moi comme des amis auxquels j'aurais aimé ressembler. Si j'ai choisi de représenter Victor Hugo pour incarner l'image de la misère, c'est qu'il n'y a pas, dans la vie, que la misère physique : il y a la misère morale. Victor Hugo l'a connue. Elle l'a poursuivie depuis une enfance malmenée, tiraillée entre des parents qui le renvoyaient d'une maison à l'autre, jusqu'à son interminable exil. Cet infatigable combattant a connu aussi la misère indicible de se sentir impuissant, parfois, au cours des batailles qu'il a menées. Cela aurait pu le pousser au désespoir. Or, il n'a jamais baissé les bras. C'est parce qu'il savait ce qu'était la misère qu'il a su parler aussi fortement des misérables ».

Nationale française en présence de l'artiste lui-même. Le bronze de la statue de Victor Hugo réalisé l'année d'après sur commande de la ville de Besançon, ville de naissance de Victor Hugo, se trouve aujourd'hui Place des Droits de l'Homme à Besançon, ou il a été inauguré le 17 octobre 2003. Le 23 juin 2005, Ousmane Sow fait son entrée dans le Petit Larousse Illustré. Le 12 janvier 2006, il est fait Officier de la Légion d'Honneur¹⁴³ française, et reçoit les insignes de son grade, de l'ambassadeur de France au Sénégal. En 2008, la ville de Genève lui demande de réaliser une statue de bronze en hommage aux immigrants sans-papiers. Déjà en 2007 Ousmane Sow commence à travailler à la création de petites sculptures Nouba, et à celle de sculptures monumentales, en hommage aux grands hommes qui marquèrent sa vie. C'est ainsi qu'une nouvelle série intitulée "Merci" est en création. Elle comprend entre autres personnages, son propre père Moctar Sow, Nelson Mandela, Cassius Clay plus connu sous le nom de Mohamed Ali, Martin Luther King et Charles de Gaulle. Par le biais de ces grandes figures, Ousmane Sow veut rendre hommage à tous ceux qui lui ont fait garder espoir et foi dans l'Humanité. Ces grandes hommes sont prévus pour être installés dans un musée que le sculpteur a en projet d'édifier à Dakar. Pour financer ce musée, Ousmane Sow a récemment décidé de se séparer de quelques unes de ses œuvres. Ainsi, la série des Noubas, celle des Masaïs et une pièce de la série sur les Zoulous ont donc été mises en vente chez Christie's. Estimées à 750 000 euros minimum, seules deux sculptures sur les onze pièces ont été vendues lors des enchères le 8 décembre 2009. Il s'agit de : « Le guerrier debout » pour 121 000 euros et « Le Couple de lutteurs aux bâtons » pour 73 000 euros.

2.2. Du Mont des Noubas à la vallée de Little Big Horn : les œuvres.

2.2.1. Matériaux et technique de travail

Autant que la monumentalité de ses sculptures, le matériau a joué un grand rôle dans l'ascension artistique d'Ousmane Sow et contribué à forger le mythe de l'artiste à la matière secrète. Le fameux matériau secret est une concoction à base de produits de récupération : amalgame de déchets de matières plastiques, de toiles de jute, de colles et d'autres produits de son choix. Ce mélange hétéroclite, Ousmane Sow le laisse macérer

¹⁴³ Instituée le 19 mai 1802 par Napoléon Bonaparte, l'ordre national de la Légion d'honneur est la plus haute décoration honorifique française. Elle récompense les "mérites éminents" militaires ou civils rendus à la Nation. Un article de la charte de l'ordre stipule que les grades et dignités sont conférés aux étrangers résidants hors de France, comme Ousmane Sow par exemple, en considération de leur personnalité ou des services rendus.

durant de nombreux mois¹⁴⁴ dans des fûts de baril avant de l'utiliser pour une sculpture. Mais ce produit n'est pas définitif, certains éléments pouvant être soit enlevés, soit rajoutés. C'est une matière en perpétuelle évolution. L'utilisation des déchets était, à l'époque, où Sow créait ses différents personnages, surtout guidée par des nécessités pécuniaires du fait de son manque d'argent. *Je faisais de la récupération parce que je n'avais pas les moyens d'acheter de la colle pour faire des volumes importants, et que le résultat aurait été médiocre. [...] Donc je me suis mis à récupérer des objets, à les laisser se désagréger, mélangés à d'autres produits, mais ça n'est pas venu d'un seul coup, j'ai fait de nombreux essais*¹⁴⁵. De certains des éléments qui composent sa matière, Ousmane Sow préfère taire le nom. *Ça fait partie du jeu* dit-il à Marie-Odile Briot¹⁴⁶. En fait, d'après ce qui ressort de l'interview sus-citée, Ousmane Sow lui-même ignore la composition *exacte* de son produit. A la question s'il connaît vraiment la composition de sa matière secrète, l'artiste répond par la négative. Ce qui semble assez paradoxal pour un artiste, puisque la réalisation d'une œuvre d'art suppose en général la connaissance parfaite du sujet auquel l'artiste s'attelle, mais aussi et surtout, une maîtrise parfaite de la matière qu'il utilise. Chez Ousmane Sow, les sujets qu'il aborde dans ses sculptures lui sont relativement connus, puisqu'il se documente auparavant sur ses personnages et ses figures avant de les réaliser. En revanche, en ce qui concerne le matériau utilisé dans la réalisation des différentes séries, on peut avancer sans véritablement se tromper qu'elle n'est certainement pas la même à chaque nouvelle série. Mais ce qui paraît surprenant, c'est justement que la renommée de Sow s'est établie non seulement sur les thèmes à caractère *ethnique* qu'il développe, et sur la monumentalité de ses sculptures, mais aussi en grande partie sur la spéculation autour de la matière inconnue dont il compose ses œuvres. Jean-Loup Pivin parle de *matière fabuleuse faisant partie intégrante de sa sculpture*¹⁴⁷, tandis qu'Emmanuel Daydé la nomme *mixture pauvre et magique*¹⁴⁸, contribuant de fait à façonner une sorte de mythe autour de l'artiste. Il est également malheureux que la critique sur son œuvre soit aussi peu constructive et qu'il n'existe pas de réflexion sur la démarche de l'artiste. Le seul jugement sensé que l'on pourrait faire à propos de la matière est l'aspect organique qu'elle confère aux sculptures.

¹⁴⁴ La première maturation de son mélange s'est étendue sur près de quatre années avant d'être utilisée. Ce temps qui peut paraître long est pour Sow le meilleur moyen pour assurer à ses sculptures, une conservation sur une longue durée.

¹⁴⁵ Extrait de "Entretien inachevé" avec Marie-Odile Briot . Op. cit.

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ Pivin, Jean-Loup. *Ousmane Sow. Sculptures*. Paris : Revue Noire, 1995. P. 175.

¹⁴⁸ Daydé, Emmanuel. "Un chant de lutte et de victoire". In *Ousmane Sow le soleil en face*. Neuilly-sur-Seine : Editions du P'tit Jardin, 2000. P. 38. Le texte est également disponible sur le site internet personnel de l'artiste : <http://www.ousmanesow.com/mac/fr/index.htm?mid=0&sid=0>. Consulté le 17/11/2006.

Quant à la façon dont il concocte son produit, et la manière dont il s'y prend pour construire ses personnages, il dit :

« Il y a au départ des déchets de colle altérée que je laisse macérer et que je mélange à une vingtaine de produits qui finissent par donner un produit onctueux et souple. A la base de la construction, il y a une armature en fer à béton que je recouvre avec une paille plastique imperméable, que je recouvre elle-même de toile de jute. C'est à partir de là que je travaille au relief musculaire. J'enveloppe ensuite l'ensemble dans un tissu que je recouvre d'argile. Mais l'argile n'est pas indispensable. Je l'utilise uniquement pour accrocher la lumière quand c'est trop lisse »¹⁴⁹.

Dans le documentaire que lui a consacré Béatrice Soulé¹⁵⁰, on peut suivre la façon dont l'artiste travaille. L'armature en fer qui constitue le point de départ des sculptures imprime déjà la forme que prendra l'œuvre achevée. Elle laisse peu de place à des modifications ultérieures. Ousmane Sow procède de façon méthodique dans la réalisation d'une sculpture. D'abord le squelette en métal auquel vient s'ajouter la chair et les muscles en paille plastique et en toile de jute, et pour finir l'épiderme représenté par le tissu et l'argile. Cette construction évolutive laisse penser que l'artiste possède une quasi maîtrise de l'anatomie humaine. Maîtrise qui transparaît dans ses œuvres, des Noubas à la Bataille de Little Big Horn.

2.2.2. Les œuvres : description, analyse et interprétation.

Le corps de l'Autre, corps nié, présent dans l'imaginaire occidental est au cœur de la philosophie de Sow. Ousmane Sow appréhende le corps comme un lieu de mémoire, un espace marqué par la mémoire. Il compose ses œuvres sur les corps des peuples en danger d'extinction ou déjà disparus. Les corps qui s'affrontent au cours de cette bataille de Little Big Horn ressuscitent la mémoire *éteinte* des Indiens. Lieu de nombreux paradoxes, le corps est ainsi appréhendé comme le siège de l'identité. C'est le lieu où s'incarnerait le portrait moral et social de l'individu. Par ailleurs le corps est aussi perçu comme une enveloppe emprisonnant l'âme ou l'esprit. Que ce soit chez Platon qui dans son *Phédon*¹⁵¹ condamnait le corps (sôma) à n'être rien de moins que le tombeau (sêma) de l'âme (psukhê), ou encore Foucault qui, renversant la vision platonicienne fait de *l'âme*, [la] *prison du*

¹⁴⁹ Pivin, Jean-Loup. Op. Cit. p. 175.

¹⁵⁰ Soulé, Béatrice. *Ousmane Sow*, [Cassette vidéo]. Paris : Production PRV/Centre Georges Pompidou, 1996. Le documentaire a été nommé aux International Emmy Awards de New York en 1999.

¹⁵¹ Platon. *Phaidon*. Übersetzung von Rudolf Kassner mit einem Nachwort von Karl Hielscher. Paris : Insel Verlag, 1979.

*corps*¹⁵², le corps reste au centre de nombreux débats. L'image du corps demeure donc une problématique complexe. Il est le lieu où s'affirment des identités contradictoires, ambiguës, voire parfois même opposées. Les représentations sociales du corps varient parfois énormément d'une société à une autre. Chaque société définit le sens et la place qu'elle accorde au corps. En ce sens le corps est une construction sociale, culturelle et symbolique. Dans l'une des définitions qu'il en donne, Jean Caune considère le corps comme *le lieu où s'inscrivent les manifestations significatives de l'expérience humaine*¹⁵³; ce sur quoi David Le Breton renchérit lorsqu'il écrit :

« La condition humaine est corporelle. Matière d'identité au plan individuel et collectif, le corps est l'espace qui se donne à voir et à lire à l'appréciation des autres. C'est par lui que nous sommes nommés, reconnus, identifiés à une appartenance sociale. Le corps est la souche identitaire de l'homme, le lieu et le temps où le monde prend chair »¹⁵⁴.

Mais le corps est aussi comme le dit Jacques Thibault médiateur de fantasmes, de symboles et d'illusions.

La présence au monde des corps mis en œuvre par Sow révèle la dimension existentielle des populations ainsi représentées. Elle affirme leur droit à la vie au même titre que les autres. Les sculptures de Sow posent des questions essentielles : les questions de l'identité et de la quête de soi. L'œuvre de Sow est à l'instar de celle de Bruly Bouabré et de Hazoumé une forme de réhabilitation des peuples que l'Histoire a condamné à n'être que des vaincus. Chez Sow cette réhabilitation passe par le corps calqué sur le modèle traditionnel de l'iconographie occidentale. Car quand on évoque le continent africain, l'imaginaire collectif occidental renvoie à des corps nus et en mouvement ; soit érotisés, soit diabolisés. Il y a dans l'approche de Sow une relation à l'altérité : *l'autre, cet autre, c'est mon peuple, c'est moi car il me ressemble, son histoire ressemble à la mienne, son histoire est la mienne.*

« Je ne vous en veux pas [les Européens], j'ai une immémoriale habitude de souffrance. Vous en fûtes historiquement les acteurs responsables, mais votre crime ne s'exerçait pas particulièrement contre moi. Vous avez tué ailleurs, vous n'avez pas tué que moi. Cela me sauve : je ne suis pas une malédiction métaphysique mais, entre autres, ces faiblesses que vous que vous avez rencontrées et que vous avez utilisées comme un levier de votre propre faiblesse. Ce n'est pas à moi, le Nègre, que vous en vouliez, car à cinq mille kilomètres de l'Afrique vous

¹⁵² Foucault, Michel. *Surveiller et punir*. Paris : Gallimard, 1975. P. 34

¹⁵³ Caune, Jean : "Tout vient du corps". In introduction des *Actes du Colloque "Médiations du corps"*, Université Stendhal et Pierre Mendès France, 2002.

¹⁵⁴ Le Breton, David. "Anthropologie du corps". In: http://perso.wanadoo.fr/jacques.nimier/anthropologie_du_corps.htm.

commîtes crimes semblables contre aussi faibles que moi. Et ces Indiens dont je ne retiens que la révolte victorieuse, c'est le sursaut de dignité de tous les peuples indigènes. Je vous le dis par des voix indiennes, car il n'est chez moi aucun besoin de vengeance. Ma pitié est pour vous, et elle est moins pour vous que pour l'espèce. Pour vous le dire, je me démarque de mes propres souffrances, je les remets à l'autre, à mes frères d'Amérique »¹⁵⁵.

Ainsi définit Sow son approche.

Les Noubas

Les différents personnages de Sow sont représentés nus. Tous ces corps nus sont plutôt figés dans l'accomplissement d'un mouvement à l'exception peut être du *Lutteur assis*¹⁵⁶ (Ill. 19).



19 Ousmane Sow. *Lutteur assis*, 1984, 115 x 130 x 85 cm, matériaux mixtes, collection privée.

Ce dernier est représenté assis - comme on peut le constater - sur les fesses et les genoux. Ses jambes écartées sont tournées vers l'extérieur, laissant voir son sexe étendu devant lui. Les mains du lutteur sont posées de part et d'autre du corps, sur la cheville

¹⁵⁵ Damiani, Alain. "Ousmane Sow ou la réconciliation", sur http://www.refer.sn/ethiopiennes/article.php3?id_article=1264&artsuite=3, consulté le 13/2/2006 à 17 h 01. (Alain Damiani est présenté comme critique d'art)

¹⁵⁶ Ousmane Sow. *Lutteur assis*, 1984, 115 x 130 x 85 cm, matériaux mixtes, collection privée.

tandis que la tête est légèrement penchée sur le côté droit et que le regard semble perdu dans le lointain. Le corps tout entier du personnage est recouvert de peinture rituelle, méticuleusement et artistiquement dessinée. Cela commence déjà par la tête dont les cheveux sont peints en gris. Le visage est partagé en deux grandes parties colorées de part et d'autre d'un axe symétrique qui scinde la tête en deux parties égales. La première, la partie droite du visage est peinte en noir charbon, tandis que la partie gauche est peinte en deux couleurs différentes : la couleur grise qui est la couleur dominante et la couleur rouge. Cette dernière couleur représente une sorte de triangle inégal dont la pointe principale prend naissance presque à la racine du nez, et dont les deux côtés continuent, l'un en direction de la tempe en suivant la ligne des sourcils et, l'autre descendant le long de la joue juste en dessous des pommettes. Les deux lignes sont jointes par une troisième qui pourrait vraisemblablement constituer la base du triangle et qui traverse verticalement et dans sa moitié l'oreille gauche. Le corps du lutteur suit presque le même principe de division symétrique verticale de la tête toujours dans le prolongement de l'axe séparant la tête. Cet axe partage ainsi le corps tout entier en deux parties. Aussi le côté droit du corps est peint en noir, tandis que le côté gauche est peint dans la même teinte que nous avons décrite plus haut au niveau du visage. Au bras droit, au niveau des biceps du lutteur, est ceinte une étoffe blanche, tandis qu'au poignet on trouve un bracelet ainsi qu'une autre étoffe blanche, plus fine que la première.

Dans la série *Nouba*, ce sont 12 pièces de sculptures que Ousmane Sow met en scène. La série *Nouba* est née après que Ousmane Sow ait découvert les photographies de la très controversée Leni Riefenstahl consacrées aux Noubas de Kau¹⁵⁷. Ousmane Sow a lui-même raconté la commotion qui décida de sa vocation : la découverte de la traduction en français des deux albums sur les Noubas en 1976. La fascination de Sow pour les lutteurs noubas de Riefenstahl doit certainement être liée à l'engouement des Sénégalais pour lutte traditionnelle et à la similitude de la pratique de ce sport au Sénégal et au sud Soudan.

Leni, de son vrai nom Berta Helene Amalie Riefenstahl, est née le 22 août 1902 à Berlin. Cinéaste allemande, elle connut tour-à-tour gloire et damnation. Cinéaste de talent, elle réalise et joue en 1932 dans *Das blaue Licht* (La lumière bleue), un film profondément mystique qui appelle à la tolérance, et qui est primé à la biennale de Venise. Elle se compromet par la suite avec le régime nazi, se liant d'amitié avec Hitler¹⁵⁸. Elle réalise sur

¹⁵⁷ Riefenstahl, Leni. *Die Nuba von Kau*. Berlin : Ullstein Sachbuch, 1980.

¹⁵⁸ Voir à ce sujet les ouvrages de Chauvelot, Diane. *La passion de l'image ou Leni Riefenstahl, entre le beau et le bien*. Paris : Janus, 2000. Leeflang, Thomas. *De gevallen Engel*, Zutphen : Walburg Pers, 2000. Rother,

commande de ce dernier des documentaires de propagande : *Der Sieg des Glaubens* (la Victoire de la foi 1933), *Triumph des Willens* (le triomphe de la volonté 1935), *Tag der Freiheit* (Jour de liberté - Notre Wehrmacht 1935), *Olympia, Fest der Völker / Olympia, Fest der Schönheit* ((*La Fête du peuple* et *La Fête de la beauté* connus en français sous le nom *Les Dieux du stade* 1938). *Le Triomphe de la volonté* consacré à l'assemblée du parti nazi de 1934 à Nuremberg et *Les Dieux du stade* aux Jeux Olympiques de Berlin de 1936 exaltent la virilité et la force martiale, notamment à travers la beauté du corps masculin athlétique. Les droits de ce dernier film sont d'ailleurs rachetés par le Comité International Olympique en 2003. *Les Dieux du stade* magnifient le corps en s'inspirant d'une esthétique fasciste. Jusqu'à sa mort survenue le 08 septembre 2003, Leni Riefenstahl niera avoir collaboré avec le régime nazi, mais ne reniera pas ses relations avec Hitler et Goebbels. L'après-guerre, déjà à partir de 1945 est fatal à la carrière de Leni Riefenstahl. Elle est d'abord emprisonnée et interrogée sur la nature de ses relations avec le régime du National-socialisme. Elle est par la suite rejetée par ses pairs et associée au nazisme. Désenchantée, elle se tourne à la fin des années 1960 vers l'Afrique où elle réalise des documentaires photographiques sur certaines populations. Ses documentaires sur les Noubas reprennent ses thèmes de prédilection magnifiés par ses films des années 1930, notamment sa fascination pour la beauté et la puissance physiques maintenant reprises dans les corps minces et noirs des Noubas, nus et maculés de marques religieuses rituelles. Déjà lors des olympiades de 1936 à Berlin, Riefenstahl réalise de magnifiques images du champion noir américain Jesse Owens montrant son exaltation pour le corps (noir). D'après Jérôme Bimbenet, la fascination exercée par le corps sur Leni Riefenstahl aurait également quelque chose à voir avec l'idéologie nazie de la pureté raciale. Il écrit :

« La figuration des corps parfaits, dépourvus de la moindre scorie tels qu'ils apparaîtront bientôt dans *Les Dieux du stade* correspondra parfaitement à cette obsession [sanitaire de l'idéologie nazie (le corps sain germanique)]. Plus tard, lorsque Leni Riefenstahl évoquera les Noubas, elle reprendra ce vocabulaire hygiénique. Les Noubas sont une race pure, saine, protégée de toutes les contaminations de la société moderne »¹⁵⁹.

Rainer. *Leni Riefenstahl, die Verführung des Talents*. Berlin : Henschel, 2000. Deutschmann, Linda. *Triumph of the Will- The image of the Third Reich*. New Hampshire : Longwood Pr Ltd, 1991. Loiperdinger, Martin. *Der Parteitagfilm 'Triumph des Willens' von Leni Riefenstahl : Rituale zur Mobilmachung*. Opladen : Leske und Budrich, 1987. Infield, Glenn. *Leni Riefenstahl et le Troisième Reich. Cinéma et idéologie 1930-1946*. Paris : Seuil, 1976.

¹⁵⁹ Bimbenet, Jérôme. *Quand la cinéaste d'Hitler fascinait la France. Leni Riefenstahl*. Panazol : Lavauzelle, 2006. P. 27.

Mais comme le rappelle Ruth Noack il existe une différence dans le regard posé sur le corps des Noubas et sur celui des Européens filmés par Riefenstahl lors de l'Olympiade de 1936. D'après Noack :

« Der "europäische" Körper des Olympiafilms erscheint selbst im fiktiven Urzustand als ein immer schon zivilisierter, – der "ursprüngliche", "afrikanische" Körper dagegen als wild »¹⁶⁰.

C'est cette beauté tout de force faite, que Ousmane Sow reprend dans ses sculptures. Autant dire qu'il y a là un paradoxe que de reprendre des stéréotypes qui ont leur origine dans une pensée raciste pour en faire des sculptures magnifiant des peuples depuis toujours infériorisés. La beauté des Noubas telle que représentée par Riefenstahl est-elle valorisante pour les peuples ainsi mis en scène dans la mesure où elle pourrait donner l'impression de glorifier une certaine primitivité ? Pourtant les photographies de Leni Riefenstahl préfigurent la fin de ce peuple restés en retrait du monde dit civilisé. En effet dans le milieu des années 1980, les Noubas sont forcés par le régime soudanais islamisé à se vêtir et surtout à abandonner leurs pratiques culturelles, leur identité culturelle pour se convertir à la religion musulmane. Le second album de Riefenstahl paru sur eux portait le titre prémonitoire de *The last of the Nuba*. La photographe aura au moins sauvés en images, d'extrême justesse la culture aujourd'hui perdue des Noubas. C'est ce sursaut d'avant la fin d'un peuple que nous retrouvons dans la sculpture d'Ousmane Sow : la fierté perdue des Noubas. Ce que Riefenstahl a fixé sur la pellicule, dans ses photographies, Sow l'a figé dans la matière de ses sculptures, immortalisant ainsi tous les deux les populations noubas. Le 9 décembre 2009, les Noubas du sculpteur sénégalais réalisés d'après les photos de Leni Riefenstahl sont vendus aux enchères chez Christie's. Une décennie après leur exposition sur le Pont des Arts à Paris où près de trois millions de personnes sont venues les admirer. Le nom de ces tribus inconnues devenait central dans un événement culturel au moment même où leur culture disparaissait.

Le regard du lutteur et l'expression du visage sont empreints d'une profonde mélancolie ; une expression que l'on retrouve presque chez un autre Noubas (*Ill. 20*), photographié par Leni Riefenstahl¹⁶¹. Ce dernier au vu de son attitude similaire à celle du

¹⁶⁰ Noack, Ruth. "Die unmögliche Agentin kolonialer Repräsentation. Leni Riefenstahl in Mike sales „Niga' Luvva'". In Friedrich Annegret (hrsg). *Projectionen, Rassismus und Sexismus in der visuellen Kultur*. U.a. Marburg, 1997. P185-186.

« Le corps européen du film olympique paraît, même dans un état primitif malgré tout comme toujours civilisé, tandis que le corps *originel africain* au contraire paraît sauvage ».

¹⁶¹ Riefenstahl, Leni. Op. Cit. P. 158.

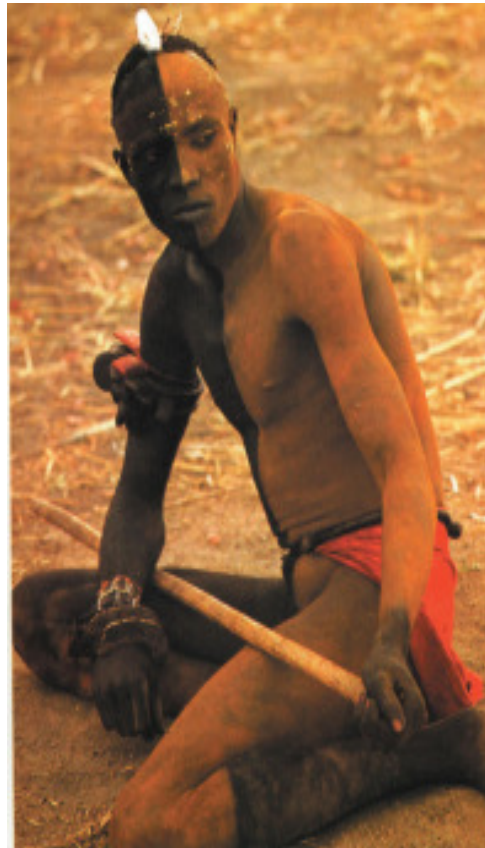
lutteur de Sow, pourrait être le personnage qui a servi de modèle au *Lutteur assis* de Ousmane Sow. Le *modèle* est assis la jambe droite repliée vers l'extérieur, tandis que la gauche est repliée vers l'intérieur. Le corps tout entier et le visage sont recouverts de couleur ocre tandis que quelques centimètres au-dessus de chaque oreille, les cheveux courts sont ouverts d'une raie d'environ trois centimètres de large et dix de long. La tête du lutteur est penchée sur le côté et le regard dirigé vers la gauche. Autour de son cou, il porte un collier de perle, un collier fait de fibres végétales et une chaîne ayant pour pendentif un sifflet. Autour des reins, le Nouba porte une ceinture constituée de petites clochettes en métal. Aux deux poignets, droit et gauche, se trouvent des bracelets tandis qu'un bracelet en fibres végétales ceint le biceps gauche et qu'au niveau du coude se trouve un autre bracelet en métal.



20 Riefenstahl, Leni. *Die Nuba von Kau*, photographie, 1980, P. 158.

Le personnage de Leni Riefenstahl porte la même coupe de cheveux que la sculpture de Ousmane Sow. Les têtes des deux personnages adoptent la même position et

sont orientées de la même manière. La même expression anime le regard du *modèle* et de la sculpture. Mais si le Nuba de la photographie est également assis presque dans la même position que celui de Sow, on note néanmoins certaines différences sensibles. La jambe gauche du Nuba de Leni Riefenstahl est ramenée sous lui vers l'intérieur alors qu'elle est tournée vers l'extérieur chez le lutteur de Sow. Ce dernier lutteur est par ailleurs plus massif et plus puissant que le personnage réel, mais paraît aussi plus dévêtu alors que le lutteur de la photographie est paré de nombreux bijoux et gris-gris. Par ailleurs les corps des deux personnages ne sont pas colorés de la même manière. Un autre lutteur toujours photographié par Leni Riefenstahl porte presque les mêmes peintures rituelles que le personnage de Sow (*Ill. 21*).



21 Riefenstahl, Leni. *Die Nuba von Kau*, photographie, 1980, P. 165.

Selon David Le Breton :

« Chez les Nuba du Soudan méridional, de magnifiques peintures corporelles signalent le statut et l'avancée en âge des hommes. Du jeune qui garde les troupeaux à l'aîné impliqué dans les décisions du groupe, un cheminement social se traduit par un langage explicite du corps qui sollicite les formes de la coiffure et des décorations corporelles différentes pour chaque individu mais formellement

identiques pour chaque classe d'âge. L'utilisation de la couleur notamment obéit à une réglementation stricte. Les dessins, laissés quant à eux à l'appréciation personnelle, suivent les formes du visage ou du corps, ils les parent de leur beauté, accentuent ou estompent les traits, pour en corriger parfois les défauts »¹⁶².

Le *lutteur debout*¹⁶³ (Ill. 22), campé sur ses jambes largement écartées et posées l'une devant l'autre, les mains croisées dans le dos ne porte des peintures rituelles que sur le visage. La peinture représente une sorte lunette sans manche ou mieux, un masque court de bal masqué tout en bleu qui descend jusqu'aux ailes du nez. Sur chaque joue est dessiné en rouge un losange à deux arrêtes arrondies. La même couleur rougeâtre se retrouve au-dessus de la lèvre supérieure dans la partie située entre le nez et la bouche. Celle-ci entrouverte, laissant apparaître les dents, a les lèvres peintes en ocre. Le contour des lèvres est souligné de noir. Le reste du visage ainsi que les cheveux sont coloriés de la même couleur ocre. Chaque figure est renforcée par le soulignement du contour avec un trait noir plus ou moins épais. La tête du Nouba est légèrement penchée vers l'avant. Le personnage porte autour du cou, un collier fait de fines perles. Totalemment nu, le corps du lutteur est massif et musculeux sans véritable respect des proportions comme la plupart des sculptures de Sow. Le torse par exemple du lutteur est disproportionné par rapport aux membres inférieurs. Ces derniers au niveau des jambes sont plus épais que les avant jambes. Le membre inférieur droit est tendu vers l'extérieur dans une position que ne pourrait adopter une jambe réelle. Une autre entorse à l'anatomie humaine se remarque au niveau du cou quasi inexistant du lutteur. La tête est directement posée sur le torse. Cette remarque est la même pour le torse et les membres inférieurs qui ne sont reliés par aucune hanche. Les contours sont rugueux, sans uniformisation avec un aspect organique certainement dû à la matière utilisée et qui suggère une impression de puissance liée à la nature. L'attitude du lutteur est martiale.

Les bras croisés dans le dos, le *lutteur debout* a, comme son compagnon assis, le regard perdu dans le lointain. Il imprime un mouvement de torsion à son corps et la pose rappelle celle de l'étonnante allégorie féminine, *L'action enchaînée*¹⁶⁴ (Ill. 23) d'Aristide Maillol.

¹⁶² David le Breton. "Anthropologie des marques corporelles". In Christiane Falgayrettes-Leveau. *Signes du corps*. Paris : Musée Dapper, 2004. P. 85.

¹⁶³ Ousmane Sow. *Lutteur debout*, 1984, 185 x 110 x 100 cm, matériaux mixtes.

¹⁶⁴ Aristide Maillol. *L'action enchaînée*, 1905-1906, 213,9 x 94,3 x 102,1 cm, Bronze, Paris, Jardin du Carrousel (Louvres). La sculpture originale se trouve installée sur la place publique de Puget-Théniers, lieu de naissance d'Auguste Blanqui. La sculpture présente dans les jardins du Carrousel a été offerte au Louvres en 1963 par Dina Vierny qui fut le modèle essentiel de Maillol.



22 Ousmane Sow. *Lutteur debout*, 1984, 185 x 110 x 100 cm, matériaux mixtes.

Aristide Maillol est un sculpteur français né en 1861 à Brancoul-sur-Mer dans les Pyrénées-Orientales et décédé en 1944. Il fut élève d'Antoine Bourdelle, mais resta également influencé par Paul Gauguin. Le bronze devient son matériau de prédilection après qu'il se soit essayé au bois, à la terre cuite et à la pierre. Son style s'épanouit dans les formes du nu féminin. Le corps féminin puissant et imposant devient dès lors le modèle répétitif de ses sculptures. Maillol est considéré avec Auguste Rodin comme l'un des plus grands sculpteurs français contemporains. Il a réalisé de nombreuses sculptures pour les sépultures de personnages illustres.

L'action enchaînée de Maillol représente une jeune femme entièrement nue, au corps robuste, aux formes généreuses, les seins dressés, les épaules rondes et les jambes puissantes. Ses cheveux sont courts, elle a les jambes écartées, le pied droit posé en avant. Les proportions sont respectées et ne s'éloignent pas des canons classiques tout en rappelant des formes cubistes aux éléments robotisés à l'image d'un Fernand Léger. Les contours, géométriques sont polis et lisses, les traits du personnage fins. La sculpture est

anatomique, stylisée et expressive. Elle a les mains ramenées dans le dos et entravées par des liens fixés aux poignets.



23 Aristide Maillol. *L'action enchaînée*, 1905-1906, 213,9 x 94,3 x 102,1 cm, Bronze, Paris, Jardin du Carrousel (Louvres).

Cette sculpture de Maillol d'un nu féminin, statique et gigantesque, est une allégorie au mouvement, à la liberté, à l'action, mais également un monument en hommage à Auguste Blanqui. Activiste et antimonarchiste convaincu, Auguste Blanqui est né le 1er février 1805 à Puget-Thénier, dans les Alpes-Maritimes. Révolutionnaire hors du commun, rallié au communisme utopique dans les années 1830, Blanqui en fera son cheval de bataille et cherchera par le biais de l'action révolutionnaire à s'emparer du pouvoir pour éduquer le peuple et transformer la société. La vie militante de Blanqui lui valut de faire de nombreux séjours en prison ; ce qui lui vaudra le surnom de *L'Enfermé*. L'œuvre de Maillol est donc une référence directe à la vie combattante de Blanqui. Elle rappelle combien le combat de Blanqui pour la liberté a été à maintes reprises muselé et stoppé dans son élan. Le mouvement que la sculpture de Maillol amorce au niveau de la courbe des hanches est un *prélude à l'élan impétueux vers la liberté, même si les mains de la femme sont encore*

liées par la tyrannie. Si "*La liberté enchaînée*" est l'appellation parfois employée, c'est "*l'action enchaînée*" qui va prévaloir. Le terme action étant plus adéquat au combat mené par Blanqui¹⁶⁵. Bien qu'il possédât des opinions contraires à celles de Blanqui, Maillol réalise une œuvre magnifique. Denys Chevalier écrit d'ailleurs à ce sujet :

« Maillol had been a sculptor for hardly five years; moreover, his qualifications for the task of extolling the fiery revolutionary, apart from those conferred on him by his talent, were extremely few.

The sculptor, whose opinions were somewhat conservative, who believed in respect for the traditional political and social values, and who was basically quite indifferent to these problems, barely knew the name of the fighter and martyr of liberty. Those in charge of the undertaking, who revealed a broad mindedness as unquestionable as it was praiseworthy by entrusting to him the task of creating this memorial, were rewarded by a magnificent piece of sculpture, whose torso in particular, with its terrifying eloquence that was somewhat foreign to Maillol's customary style, in itself a veritable masterpiece, by the violent fury which underlies its volumes, the savage contraction of its movement, and a kind of contained and controlled paroxym »¹⁶⁶.

Aristide Maillol préfère employer des corps féminins robustes, aux courbes généreuses pour exprimer différentes idées ou se référer à des abstractions, comme l'indiquent les titres de ses œuvres : *La Méditerranée*, *L'Été*, *L'Harmonie* ou encore *La Nuit*. Chez Ousmane Sow, les sculptures représentées ne renvoient pas à une quelconque allégorie, mais figurent des personnages imaginaires (les Noubas, les Peuls) ou réels ayant existés (Chaka, Sitting Bull, Le Général Custer). Le lutteur de Sow est à l'image de l'œuvre de Maillol, monumental.

Le mouvement que *l'action enchaînée* de Maillol imprime à son corps se situe certainement dans la perspective de se libérer de ses liens. Chez le Noubas de Sow, il n'y a pas d'entrave, mais tout le corps du lutteur est en mouvement. Les deux sculptures sont comme des éloges au mouvement, à l'action. Elles magnifient la force et puissance du mouvement.

Même si le matériau diffère, on retrouve dans les œuvres des sculpteurs la même majesté, la même sérénité dans le regard des sculptures. Chez Sow cette sérénité est toujours conjuguée à une infinie tristesse. Chez Maillol par contre on note une certaine langueur dans l'expression et la pose des personnages. Par ailleurs alors que Sow sculpte le mouvement, les sculptures de Maillol renvoient plutôt au calme, à l'exception de *l'action enchaînée*.

¹⁶⁵ Marcel Cerf, " L'action enchaînée : hommage à Blanqui" sur : <http://lacomune.club.fr/pages/Actua2003B20/pageactua/page9.html>. Consulté le 17/10/2006.

¹⁶⁶ Denys Chevalier. *Maillol*. New York : Crown Publishers, inc., 1970, P. 65.

La pose quasi identique des deux sculptures laisse supposer que Ousmane Sow s'inspire de la tradition artistique dans laquelle s'inscrivent certains des sculpteurs européens du début et de la moitié du vingtième siècle, comme Maillol, Rodin, Bourdelle, Claudel ou encore Giacometti. D'ailleurs il ne cache pas son admiration pour ces artistes, dont il avoue avoir été très souvent voir les sculptures lorsqu'il vivait à Paris¹⁶⁷. La pratique sculpturale de Sow dans la lignée des grands maîtres de la sculpture est d'ailleurs confirmée par sa participation au centenaire de la biennale de Venise¹⁶⁸ en 1995.

Le couple de *Lutteurs aux bâtons*¹⁶⁹ (Ill. 24), se distingue des deux sculptures précédentes en ce qu'il apparaît figé dans un mouvement pur de combat. Deux personnages masculins munis chacun d'une tige de bois s'affrontent. L'un attaque tandis que le second se défend. Le premier, de son bâton frappe de haut vers le bas le second qui pare le coup en levant son arme et en la tenant à l'horizontale au-dessus de sa tête. Les deux personnages sont à l'instar des autres dans le plus simple appareil, mais portent l'un, un bracelet coupant autour du poignet droit et l'autre une amulette autour du cou, un collier à hauteur du biceps droit ainsi qu'une cordelette attachée à hauteur du genou droit. Avec ses lutteurs noubas, Ousmane Sow a tenu à représenter les différentes formes de luttes rencontrées chez ces peuples soudanais¹⁷⁰. C'est ainsi qu'en plus des lutteurs ci-dessus nommés, nous avons aussi les couples de *Lutteurs corps à corps* et de *Lutteurs aux bracelets tranchants* ; la lutte prend fin avec *La tombée* [du guerrier].

¹⁶⁷ Cf. " Entretien inachevé". Op. cit.

¹⁶⁸ A l'occasion de la Biennale de Venise qui s'est tenu de juin à octobre 1995, deux sculptures de Sow, le Lutteur debout et le Lutteur assis, sont exposés dans l'exposition de clôture de ladite biennale au Palazzo Grassi, aux cotés de sculptures de Alfredo Giacometti. Ousmane Sow constitue d'ailleurs avec Alexander Jane les seuls artistes africains du sud du Sahara ayant participé à l'exposition *Identità alterità 1968-1995* de cette biennale consacrée aux arts figuratifs, et dont le commissaire général était Harald Szeemann.

¹⁶⁹ Ousmane Sow. *Lutteurs aux bâtons*, 1986, 250 x 210 x 135 cm, matériaux mixtes, Dakar, collection de l'artiste.

¹⁷⁰ Chez les populations noubas, il existe une forme de hiérarchie dans la lutte. D'abord la lutte à main nue que l'on peut assimiler aux luttes conventionnelles qui existent dans de nombreuses cultures, le degré au dessus est la lutte avec des bâtons. Chacun des deux adversaires dans cette forme de lutte possède une tige de bois d'environ un à deux mètres de longueur, et s'en sert comme un fouet pour porter des coups aussi violents que possible à l'adversaire jusqu'à ce que ce dernier s'écroule ou décide d'abandonner la partie. Le degré le plus haut de la lutte et qui pourrait choquer des spectateurs étrangers à la culture nouba à cause de la violence que l'on y retrouve est la lutte avec les bracelets. Les deux protagonistes portent chacun aux poignets de lourds bracelets de métal, tranchants et capable de briser le crâne d'un être humain. Ainsi armés, ils luttent, se portant l'un l'autre des coups d'une violence inouïe. Inutile de dire que le sang coule à flots et que les blessures sont nombreuses. Le but recherché lors de ces luttes que l'on pourrait croire barbares et primitives n'est cependant pas de porter un quelconque coup de grâce à l'adversaire, mais de montrer sa force et son endurance à la douleur.



24 Ousmane Sow. *Lutteurs aux bâtons*, 1986, 250 x 210 x 135 cm, matériaux mixtes, Dakar, collection de l'artiste.

Toute l'œuvre de Sow est traversée par la lutte, la lutte comme métaphore de survie, la lutte comme opposition au monde extérieur menaçant. La lutte comme dernier combat pour la liberté. La lutte est ce qui caractérise le mieux, les populations pauvres, dominées et vaincues, les minorités. Elles n'ont plus qu'un seul recours pour survivre, pour faire entendre leur voix, la lutte. Elle représente leur sursaut d'orgueil avant la fin. Ousmane Sow souligne dans le documentaire que lui a consacré Béatrice Soulé :

« La lutte est au cœur de la vie. On lutte pour vivre, on lutte pour conquérir la femme que l'on aime. [...] J'évoque la force de l'homme qui reste debout même s'il a peu de moyens de défendre». ¹⁷¹

Abdou Sylla ¹⁷² avec qui nous sommes d'accord sur le point suivant, pense que la pratique sculpturale de Sow est certainement la suite logique de ce que l'on peut considérer

¹⁷¹ Béatrice Soulé. *Ousmane Sow*. [1996].

comme un échec professionnel et familial¹⁷³. De cette expérience de la vie serait née la philosophie de la lutte chère à Ousmane Sow. Mais la lutte, traditionnelle, est aussi un des sports les plus populaires au Sénégal. Pratiquée autrefois dans les campagnes, la lutte célébrait la fin des récoltes chez les Sérères et les Diolas et après une bonne pêche chez les Lébous¹⁷⁴. Elle permettait de mesurer la valeur et l'adresse des guerriers et de désigner le champion du village.

Avec le *Couple de la scarification*¹⁷⁵ (Ill. 25), Ousmane Sow quitte le registre de la lutte pour s'intéresser aux pratiques corporelles des Noubas. Les deux sculptures de Sow représentent deux personnages occupés donc à une cérémonie de scarification. L'un des deux personnages est ainsi agenouillé, disposé de profil par rapport au deuxième personnage assis quant à lui, les jambes croisées l'une sur l'autre dans la position du lotus. Les deux personnages sont dévêtus ; à leurs attributs et à leur anatomie, l'on peut distinguer qu'il s'agit de personnes de sexe féminin. Tandis que la femme agenouillée, entièrement nue, lève le bras gauche pour faciliter le travail de la seconde, cette dernière pratique les incisions sur les hanches et la zone costale de la première. La physionomie des deux femmes permet de penser que celle qui subit l'incision est certainement plus jeune que celle qui la pratique. Cette idée est d'ailleurs confirmée par le fait que la seconde (la pratiquante), à l'inverse du premier personnage sans aucun attribut vestimentaire, possède un tissu ceint au niveau de la taille¹⁷⁶. De plus cette femme dont la tête est entièrement rasée a sur les côtes et dans le dos, plusieurs incisions qui laissent supposer que la femme en question a déjà subi l'épreuve de la scarification. Et comme nous l'avons mentionné plus haut, la maturité se lisant d'après la pluralité de cicatrices rituelles, on peut donc supposer sans grand risque de se tromper que la femme en question appartient à une classe d'âge *supérieure* à celle qu'elle scarifie. Une image de Riefenstahl montre une jeune femme se faisant scarifier (Ill. 26).

¹⁷² Sylla, Abdou. "la guerre dans guernica et dans little big horn". In *Ethiopiennes* n°71. *Littérature, philosophie, art et conflits*. 2^{ème} semestre 2003. Article publié sur http://www.refer.sn/ethiopiennes/article.php3?id_article=69. Consulté le 07/05/2005.

¹⁷³ Difficultés matérielles et concurrence qui obligent Ousmane Sow à fermer son cabinet de Kinésithérapie à Dakar. Ces difficultés font que le couple Sow se sépare. Son épouse rentre en France emportant avec elle les enfants.

¹⁷⁴ Les Sérères, les Diolas et les Lébous sont des peuples du Sénégal. Les premiers constituent l'un des groupes ethniques les plus importants du pays avec les Wolofs et les Peuls tandis que les deux autres sont des groupes minoritaires.

¹⁷⁵ Ousmane Sow. *Couple de la scarification*, 1987, 145 x 95 x 80 cm et 115 x 110 x 105 cm, matériaux mixtes, Dakar, collection de l'artiste.

¹⁷⁶ Dans de nombreuses cultures où les populations vivent légèrement vêtues ou pratiquement sans aucun vêtement, il est quasi courant que les personnes d'un certain âge cachent leur nudité en couvrant au moins, la partie du corps en dessous de la taille. Les plus jeunes vont par contre le plus souvent non vêtus. Il semblerait dans ce type de société, que plus l'on prend de l'âge et moins l'on va nu.



25 Ousmane Sow. *Couple de la scarification*, 1986, 145 x 95 x 80 cm et 115 x 110 x 105 cm, matériaux mixtes, Dakar, collection de l'artiste.



26 Riefenstahl, Leni. *Die Nuba von Kau*, photographie, 1980, P. 137.

La jeune femme est dans la même position que la *scarifiée* du *couple de la scarification* de Sow, à genoux, le bras droit levé pour permettre à la praticante assise à sa droite sur un tabouret de pratiquer les incisions. La scarifiée est entièrement nue comme la sculpture de Sow. Elle porte un bracelet de métal au poignet gauche dont la main maintient le sein droit pour permettre à la praticante d'officier sans peine. A la narine droite, elle porte un anneau également en métal. Son ventre est couvert de nombreux signes de scarification desquels dégouline encore du sang. La scarification chez les Noubas est surtout pratiquée par les femmes. La scarification pour elles représente leur façon à elles de montrer leur courage et leur endurance à la douleur. Ces cicatrices rituelles représentent aussi chez les femmes leur degré de maturité. David Le Breton écrit à ce propos :

« Les scarifications des femmes nuba accompagnent leur avancée en âge au moment où l'on incise leur torse vers dix ans, à l'apparition de leurs règles et, enfin, à la naissance de leur premier enfant »¹⁷⁷.

Les incisions corporelles dans les *sociétés dites traditionnelles* ou les *sociétés dites primitives* correspondent en général à des pratiques identitaires, à des pratiques

¹⁷⁷ Le Breton, David. Op. Cit. p. 85

thérapeutiques, à des marques de différenciation sociale ou statutaire ou encore à une esthétique anatomique selon les canons en vigueur dans ces sociétés. Christiane Falgayrettes-Leveau¹⁷⁸ citant Paul Bohannan souligne l'importance accordée par les Tiv¹⁷⁹ aux scarifications ventrales des femmes comme marques érotiques et symboles de fécondité. Dans les sociétés précédemment citées, l'intégration totale d'une femme dans sa catégorie sociale est soumise à la pratique des incisions tégumentaires le plus souvent liées à des rites de passages. A l'instar des scarifications, les tatouages ont une haute signification rituelle, esthétique et aussi guerrière. David Le Breton note que :

« Le signe corporel, le tatouage par exemple [...] précise les allégeances religieuses, les relations au cosmos, il humanise à travers une mainmise culturelle dont la valeur redouble celle de la nomination ou de l'appartenance sociale. [...] Les signes cutanés redoublent alors l'identité sexuée. La peau masculine affiche plutôt la bravoure, les actions d'éclat..., là où celle des femmes privilégie la fécondité, la séduction »¹⁸⁰.

Dans les sociétés occidentales modernes de l'après-guerre, les marques corporelles, tatouages, piercing, branding et autres sont l'indice d'une stigmatisation sociale, mais peuvent aussi être interprétés comme des signes de dissidence, des signes d'affiliation ou d'appartenance à un groupe, à une communauté¹⁸¹. Elles peuvent aussi être vues comme un moyen d'affirmation de soi en marquant sa différence. Ce sont en fait dans ces sociétés occidentales, des signes d'appartenance *contre-culturelle* qui permettent de renouer avec les pratiques premières des scarifications claniques. Elles ont enfin une dimension érotique et font parties des attributs de beauté. Pourtant jadis assimilées à des pratiques *barbares* de *peuplades primitives*, les marques corporelles ont été combattues par les sociétés colonisatrices au nom de la civilisation et de la religion. Les pratiques corporelles des sociétés colonisées font parties des éléments qui ont concouru à créer dans l'imaginaire occidental ce regard empreint à la fois de fascination et de répulsion sur le corps de l'autre, principalement le corps du Noir.

¹⁷⁸ Christiane Falgayrettes-Leveau : "L'écriture sur la peau". In Christiane Falgayrettes-Leveau *Signes du corps*, Dapper, 2004.

¹⁷⁹ Les Tiv sont des populations vivant dans les régions septentrionales du Nigéria, principalement dans la région de la Bénoué comprise entre le Nigéria et le Cameroun. Ils sont également connus sous les appellations Mitshi, Munchi, ou encore Munshi.

¹⁸⁰ Le Breton, David. Op : cit. P. 74-75.

¹⁸¹ Sur les marques corporelles, on peut consulter les ouvrages suivants : Christiane Falgayrettes-Leveau, *Signes du corps*, Paris : Dapper, 2004 ; Thomas Kniesche (hrsg.), *Körper/Kultur, kalifornische Studien zur deutschen Moderne*, Königshausen und Neumann, Würzburg, 1995 ; Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, *Histoire du corps. Vol. 2. De la révolution à la Grande-Guerre*, Paris : Editions du Seuil, 2005.

Clôturons avec le *Couple de la scarification* la série sur les Noubas et intéressons-nous à un autre peuple guerrier, également magnifié par l'ethnologie coloniale : les Masai.

Les Masai

Les Masai sont certainement aujourd'hui l'une des populations les plus connues d'Afrique, pour ne pas dire, la plus connue. Lorsque l'on se met à parler de l'Afrique Orientale avec un occidental qui a un minimum de culture africaine, il vous parle à tous les coups presque avec admiration de ce peuple de fiers guerriers que sont les Masai. L'image du noble sauvage est récurrente dans les descriptions faites des Masai. Ce n'est pas une surprise si le roman autobiographique de Corinne Hofmann¹⁸² consacré à une histoire d'amour entre une suisse et un Masai est aujourd'hui un best-seller. D'autre part, sur la quasi-totalité des sites Internet consacrés au tourisme dans l'est africain ou sur les prospectus vantant les séjours paradisiaques et autres Safaris photos au Kenya et en Tanzanie, vous trouverez invariablement des images de Masai. Ils font désormais partie du décor. Cette notoriété des Masai leur vaut de faire parfois partie de publicités pour des grandes marques occidentales de chaussures et de voitures.

Dans la publicité pour automobiles de la marque Peugeot, l'on peut voir des touristes parmi lesquels on reconnaît aisément une asiatique et des Européens, couverts de poussière arrivant dans un village Masai à bord d'une vieille automobile tout terrain munis d'appareils photo et mitraillant tout : l'image du parfait touriste avide d'images de vacances. Il y a là quatre Masai debout qui observent la scène d'un air blasé. Celui qui semble être le chef du groupe des Masai dit aux autres, combien ennuyeux il trouve tout cela et leur propose de s'en aller. Les Masai s'en vont laissant sur place des touristes médusés et qui n'y comprennent rien. Mais les Masai ne s'en vont pas à pied comme on aurait pu le supposer, ils apparaissent à bord d'une rutilante Peugeot tout terrain qui contraste d'abord avec la couleur de leur peau, ensuite avec la vieille voiture des touristes et aussi qui semble bien trop belle et trop propre pour leur appartenir. Sur le chemin, ces Masai retrouvent les touristes cette fois-ci en panne d'automobile et faisant de l'auto-stop. L'attitude humble des touristes contraste avec leur précédent relatif manque de respect dans le village Masai. Humilité que l'on pourrait attribuer au fait que les *sauvages Masai* possèdent une voiture de grande marque, signe de modernité et de civilisation. Comme quoi, on peut encore vivre comme un primitif et posséder une voiture tout à fait moderne.

¹⁸² Corinne Hofmann, *Die weiße Massai*, a été adapté au cinéma.

Raison de plus pour une personne originaire d'une *civilisation supérieure* d'acquiescer cette marque de véhicule.

Quant à la publicité sur les chaussures, elle met scène des guerriers Masais courant pied nus dans la nature. Par analogie, les chaussures se voudraient si légères que l'on les sentirait à peine comme lorsque l'on va pieds nus. La publicité met surtout l'accent sur la possibilité de vivre en harmonie avec son corps en portant cette marque de chaussures, car ces dernières s'adaptent si bien aux pieds que l'on a l'impression de ne pas en porter donc de ne sentir aucune contrainte s'exerçant sur les pieds. L'on vit ainsi de cette façon plus libre, comme les Masai qui vont pieds nus dans la nature et ne s'en portent que mieux. L'impression qui se dégage de ces publicités fait référence à des stéréotypes insistant sur l'aspect primitif des populations ainsi mises en scène et sur l'aspect de puissance corporelle et de rapidité liés au corps noir. Une publicité comme celle de Peugeot est une invitation implicite adressée à des consommateurs occidentaux pouvant signifier : « Si des sauvages à moitié vêtus possèdent une telle marque de voiture pourquoi pas vous ! » ou bien « le peuple noble et fier des guerriers Masai a choisi cette marque de véhicule ! ».

Avec la série Masai, Ousmane Sow révèle une autre forme de beauté et de puissance. Chez les Noubas, la beauté et la puissance sont à l'état brut, primitifs ; les Noubas étant plus humbles, avec une naïveté presque enfantine. Chez les Masai, la beauté est soignée, hiératique empreinte de morgue, de fierté et d'orgueil, la puissance est contenue. Le *guerrier debout*¹⁸³ (Ill. 27) par exemple, sculpture géante, représente un homme au torse nu, vêtu d'un court tissu noué à la taille et retenu par une corde. L'homme tient à la main droite une lance presque aussi grande que lui. Dans sa main gauche se trouve un bouclier blanc de forme ovale et décoré de motifs géométriques ocres et marrons, symétriques les uns les autres. Le guerrier arbore une chevelure longue réalisée à partir de morceaux de cordes, descendant jusqu'aux épaules, et qui tombe en franges en s'amincissant sur le front. Les yeux sont fermés et la bouche entrouverte. Le guerrier ainsi sculpté est un individu dont l'âge n'excède pas la trentaine. Cela se voit à la coiffure qu'il porte. Chez les Masai en effet les jeunes hommes de la tranche d'âge située entre quatorze et trente ans portent en coiffe leur chevelure tressée en forme décorative. Ils portent le nom de *Morane*¹⁸⁴. La pose du guerrier suggère un gardien veillant à l'entrée d'un palais ou d'une bourgade. En comparaison aux lutteurs noubas, le guerrier Masai a les traits du

¹⁸³ Ousmane Sow. *Guerrier debout*, 1989, 270 x 115 x 130 cm, matériaux mixtes, Dakar, collection de l'artiste.

¹⁸⁴ Dans la tradition Masai, un Morane qui voulait accéder à un degré supérieur et faire partie de la classe des hommes et ainsi avoir droit à une femme, se devait de prouver son courage en affrontant un lion. Aujourd'hui cette tradition n'est plus de mise, et les jeunes Moranes, se contentent d'un simple rite initiatique.

visage plus fins, un corps plus longiligne, une musculature plus fine même si le non respect des proportions du corps reste toujours présent. Cette différenciation morphologique entre les Masai et les Noubas chez Sow n'est pas sans rappeler les théories racistes de classification raciale qui veulent qu'il existât des populations plus *nègres* que d'autres. Alain Corbin citant David Le Breton met en relief certains écrits ethnographiques pour qui :

« Certaines peuplades ressortissent au nègre "ordinaire" : " nez épaté, lèvres épaisses, front bas, type brachycéphale", silhouette trapue, jambes courtes ; ce qui implique une "âme lourde, simple et passive". En revanche, il est des Noirs élancés, au corps bien proportionné, aux articulations déliées. Leurs mains sont fines, leurs lèvres minces. Leur port de tête, la forme de leur crâne, leur profil, qualifié d'aristocratique, suggèrent la noblesse. Ce sont en quelque sorte, des "Blancs négritisés", des races de contact »¹⁸⁵.



27 Ousmane Sow. *Guerrier debout*, 1989, 270 x 115 x 130 cm, matériaux mixtes, Dakar, collection de l'artiste.

¹⁸⁵ Corbin, Alain, Courtine, Jean-Jacques, Vigarello, Georges. *Histoire du corps. Vol. 2. De la révolution à la Grande-Guerre*. Paris : Editions du Seuil, 2005. P. 197.

Les populations africaines ont été au fil de l'histoire réduites à leur corps. Des corps nus qui se meuvent dans une nature sauvage encore loin d'être pacifiée.

En Occident, l'histoire moderne du corps commence généralement avec la séparation opérée par le philosophe français René Descartes entre le corps et l'esprit. Descartes pense qu'il existe un dualisme entre le corps et l'esprit. En introduisant la notion de doute, il remettait en cause la continuité entre le corps et l'esprit telle qu'elle avait été pensée par la philosophie classique qui prêtait une même nature aux deux éléments bien qu'elle accordât un statut privilégié à l'esprit. La conception du corps se radicalise dans l'Europe dominée par le christianisme où l'esprit devait maîtriser le corps, voire le refouler - refouler la sexualité, lutter contre la libération du corps individuel. Dans l'Europe chrétienne, l'idée selon laquelle l'homme aurait été créé à l'image et à la ressemblance de Dieu impose un rapport particulier au corps vu comme le temple du saint esprit, et qui, se devait de rester un espace virginal soustrait au regard et à la concupiscence. Cet idéal d'un corps parfait et divin, l'Occident va s'en faire le chantre et l'imposer au hasard des conquêtes aux populations jugées primitives.

Dès lors, le corps de l'autre, le corps de l'Africain ce corps autre mais à la fois si proche fut donc stigmatisé, montré, décortiqué au travers d'exhibitions coloniales, déjà entre 1810 et 1815 avec l'exposition de Saartje Bartmann¹⁸⁶, plus connue sous l'appellation de la *Vénus Hottentote*. L'Europe projette ses manques et ses frustrations sur ce corps venu d'ailleurs. Le *corps nègre* est en effet objet de fantasme, il est associé aux plaisirs interdits et incarne l'opposé de l'idéal corporel civilisé. Les *zoos humains*¹⁸⁷ qui voient le jour à la suite des idéologies de domination vont contribuer à renforcer et cristalliser un racisme latent que David Le Breton définit comme une *idéologie du corps* qui associe les valeurs morales aux attributs physiques. Ce faisant l'individu raciste se pose en échelle de valeur : lui représente la perfection physique tandis les autres sont vus de façon négative. L'un des aspects importants de ce racisme idéologique trouve son expression dans la tentative de création d'un corpus d'images s'intéressant à une typologie des différentes populations, à l'intention des savants. La finalité est de pouvoir rassembler des études sur les *caractéristiques ethniques* et les comportements traditionnels des *Indigènes*. Le rôle de l'ethnographie coloniale fut alors de transformer les peuples

¹⁸⁶ Voir Sander Gilman. *Rasse, Sexualität und Seuche. Stereotype aus der Innenwelt der westlichen Kultur*. Hamburg : Rowohlt's Enzyklopädie, 1992.

¹⁸⁷ Voir Bancel Nicolas, Blanchard Pascal et Gervereau Laurent. *Images et colonies*. Paris : Achac-BDIC, 1993 ; McClintock, Anne. *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*. London : Routledge, 1994 ; Bancel, Nicolas et Blanchard, Pascal. *De l'indigène à l'immigré*. Paris : Gallimard, coll. « Découvertes », 1998 ; Bancel Nicolas, Blanchard Pascal, Boetsch Gilles, Deroo Éric, Lemaire Sandrine. *Zoos humains. De la vénus hottentote aux reality shows*. Paris : La Découverte, 2002.

colonisés en objets visuels, afin de disposer d'images ethnographiques pour des applications pseudo scientifiques ou à des fins de propagande¹⁸⁸. Et même si certains anthropologues, ethnologues, peintres ou sculpteurs réunis dans un mouvement dit *africaniste* se réclament de représenter le *nègre* tel qu'il est véritablement, et que leurs motivations sont au service de la vérité et de la science, leur regard reste difficilement éloigné de tout préjugé. La posture et l'expression des représentations des populations indigènes étaient déterminées par les exemples classiques dont la norme de référence reste l'Europe, tandis que les attributs exotiques servaient à transmettre leur *diversité*. Les figures ainsi représentées, hommes et femmes aux corps sains, aux courbes et lignes parfaites, pleines et musculeuses, étaient très peu individualisées car l'individualité était un attribut dévolu à la civilisation et un privilège occidental.

Il faut cependant reconnaître que les motivations des *Africanistes* étaient nobles et qu'ils ont joué certainement un rôle important dans l'évolution positive de l'image du corps noir. Leur vision de l'Afrique oscillait malgré tout entre réalisme et idéalisme. Si certains parmi ces sculpteurs ou peintres africanistes ont cherché à s'éloigner des idéologies réductrices, leurs représentations traduisent leur vision personnelle, émotionnelle du continent africain et de ses habitants. Il y a d'abord et surtout de la part de ces africanistes un intérêt exotique qui n'est pas sans rappeler un certain orientalisme. On parle par exemple de saisir les indigènes dans leur *beauté* ou leur *diversité ethnique*, de retrouver l'homme dans sa pureté naturelle avant que la civilisation ne le pervertisse. Comme toujours est présente l'image d'une Afrique originelle pure de toute souillure, lieu de régénération d'une Europe mal au point ou espace vierge attendant d'être fécondé par le génie européen. Car n'oublions pas que ce type d'art reste un art d'européen destiné aux européens. Jean Cette citant Richard Dupierreux à propos des sculptures d'Arthur Dupagne écrit :

« Les nègres que voilà sont vraiment des gens de leur race ; ils n'ont que muscles sous la peau, et dans leur anatomie, aucune graisse n'aurait pu empâter un contour ou diminuer la pureté d'une forme que l'air, le grand vent, la course, les mouvements agiles qu'exigent le fleuve ou la forêt ont été seuls à composer. On sent, à regarder ces beaux corps de femmes aux jeunes poitrines, toute la différence

¹⁸⁸ Lefrançois, Michèle, "La sculpture" in Bancel, Blanchard, Gervereau: *Images et colonies*, BDIC-ACHAC, 1993, cite la Société coloniale des artistes français qui, dans le rapport général de l'Exposition coloniale de 1931, décrit ainsi sa mission : « Elle a pour but d'encourager les peintres, sculpteurs, les décorateurs à se rendre dans nos colonies pour y renouveler, chacun suivant son tempérament, leur inspiration devant les paysages et les types d'humanité caractéristiques de ces pays d'Outre-mer, pour en rapporter des documents, des études et souvent des ouvrages durables ayant la marque d'une personnalité réelle ».

qui sépare le nu coutumier du nu occasionnel. Dupagne a surpris, dans certains torsos juvéniles de notre Afrique noire, une grâce de statues antiques »¹⁸⁹.

Il est fascinant de voir à quel point ces propos semblent proches du discours des fondateurs du mouvement de la Négritude sur lequel nous reviendrons dans un chapitre ultérieur. La sculpture de Dupagne dénommée *Contraste*¹⁹⁰ (Ill. 28) illustre bien à propos les dires de Dupierreux. La sculpture représente deux torsos de jeunes femmes : un type noir africain et un type européen. Les deux femmes sont toutes les deux nues. La tête et le buste droit, la jeune femme noire a un corps fin, juvénile ; les seins pleins sont fermes et dressés, le ventre est plat, le corps mince sans trace de bourrelets ou de graisse. Les mains de la jeune femme sont croisées à la hauteur de ses parties génitales, dans une attitude timide et pudique visant à cacher sa nudité. L'expression du visage est sérieuse. A l'opposé, la femme blanche a un corps nettement plus épanoui. Elle est plus grande que son vis-à-vis ; son corps en forme d'amphore est fait de courbes généreuses et pleines ; son ventre est légèrement bombé, et ses cuisses moins fuselées que celle de l'africaine. La poitrine est également moins généreuse, possédant des seins nettement plus petits que ceux de la noire. Il y a dans la pose de la jeune blanche moins de retenue que dans celle de sa partenaire. De la main droite, elle prend la noire par la hanche dans une attitude à la fois protectrice et érotique. La main gauche est ramenée sur la tête légèrement tournée de profil vers la gauche. La partie gauche du visage est en grande partie cachée par le bras. La coquetterie de la pose qu'éclaire un léger sourire suggère une posture affectée ; le genre de posture adoptée par les modèles dans les ateliers de nu. La jeune femme expose sans gêne apparente sa nudité. Le titre de *Contraste* donné à la sculpture montre les différences que l'artiste veut établir entre les deux personnages censés représenter leurs populations respectives. Le corps de l'africaine est ferme et jeune, une fermeté grâce à laquelle la poitrine bien que plus importante demeure jeune. Le corps de la blanche par contre plus mûr, comporte quelques rondeurs et bourrelets qui le rendent moins ferme. L'attitude érotique et sensuelle de la pose de la jeune blanche laisse suggérer qu'elle possède une plus grande expérience sexuelle dont est dépourvue son ingénue vis-à-vis. Le bras passé autour de la taille de la noire dans une attitude rassurante et paternaliste peut signifier qu'elle présente et offre la jeune ingénue au regard et au désir du spectateur. Le léger décalage vers l'arrière de la sculpture représentant la jeune blanche par rapport à celle figurant

¹⁸⁹ Cette, Jean. "Arthur Dupagne et l'apologie de la Négritude". Article paru sur : <http://www.milstaingallery.com/TEXTES%20PDF/apologie%20de%20la%20negritude.pdf>. Consulté le 23/11/2005.

¹⁹⁰ Dupagne, Arthur. *Contraste*. Date et dimensions inconnues, Milstain Gallery.

l'africaine renforce cette impression de présentation et d'offrande érotiques. Le même décalage ainsi que le bras cachant une partie du visage détourné, peut aussi vouloir signifier un retrait. La jeune blanche présente sa compagne africaine et se retire. Veut-elle signifier par-là que le corps de l'africaine paraît plus beau que le sien ?



28 Dupagne, Arthur. *Contraste*, dimensions et date inconnues, Bruxelles, Milstain Gallery.

L'étude des peuples, écrit Laure de Margerie, avait aussi pour but de confirmer les théories racistes sur l'inégalité des races. L'attention des savants était moins dirigée vers la couleur de la peau que vers la morphologie de la face et du crâne¹⁹¹ à partir de laquelle on essayait de déterminer le degré d'intelligence des autochtones. Cette idée d'une relation entre la forme du visage et les facultés intellectuelles et morales fut fortement vulgarisée notamment grâce à la physiognomonie¹⁹², pseudoscience de l'écrivain suisse de langue allemande Johann Kaspar Lavater (1741-1801) dont les travaux appuyés par la

¹⁹¹ Laure de Margerie : "L'iconographie sculptée de l'Autre". In Margerie (de), L. et Papet, E. : 1827-1905. Charles Cordier. *L'autre et l'ailleurs*. Editions de la Martinière, Paris, catalogue d'exposition. P. 26.

¹⁹² La physiognomonie est une pseudoscience n'ayant plus aucune autorité scientifique aujourd'hui, mais qui prétendait expliquer le comportement des êtres humains à partir de l'étude de l'apparence physique, principalement le visage.

phrénologie¹⁹³ de l'allemand Johann Christoph Spurzheim (1776-1832) allaient influencer la peinture et la sculpture occidentales.

Sans le savoir, ces monstrations de corps étrangers préparaient à une révolution de la perception du corps qui allait trouver son apogée dans la danse, le cinéma et le sport. La grande guerre de 1914-1918 qui voit des troupes africaines combattre aux côtés des soldats blancs altère l'image de sauvagerie et de barbarie associée au corps noir. Ce dernier est devenu un corps éduicable, civilisable. Dans les années 1920, le corps nègre véhicule de nouvelles valeurs. Il est symbole de modernité, de mouvement, de vitesse ou encore de fulgurance. Si le corps de la femme noire est fortement érotisé, celui de l'homme symbolise une extraordinaire puissance doublée d'une incroyable virilité. Il véhicule un nouvel idéal athlétique. Le succès de la Revue Nègre¹⁹⁴ en 1925 avec Joséphine Baker¹⁹⁵ achève de faire du corps noir un nouveau canon de beauté.

Pour en revenir à la série Masai une autre scène fréquente dans de nombreuses cultures, et que l'on retrouve aussi assez souvent dans les productions artistiques, est le thème de la mère et l'enfant. *Mère et enfant*¹⁹⁶ (Ill. 29) de Sow reprend une représentation vieille comme le monde et qui a de tout temps inspiré de nombreux artistes, qu'ils fussent peintres ou sculpteurs. Assise sur un tabouret bas, la tête complètement rasée, la mère tient sur ses genoux et dans ses bras son enfant. Le bras gauche de la mère, au creux duquel repose la tête de l'enfant, entoure l'épaule de ce dernier. La main droite la mère est posée comme une caresse sur la joue de l'enfant, tandis qu'elle lui donne le sein à téter. Un léger sourire flotte sur ses lèvres et le regard de la mère est empreint de douceur et d'attention pour son enfant, qui les yeux grand ouvert la contemple. Ousmane Sow a su rendre vivant le lien qui unit la mère à son enfant. Il est pratiquement palpable. L'artiste, au-delà de la figuration d'une femme et de son enfant, a voulu représenter l'amour maternel et l'amour filial. Il y réussit à merveille. La sculpture est chargée d'émotivité. Cet amour qui se lit aisément entre les deux protagonistes est magique et imprime une beauté touchante à l'œuvre. C'est certainement l'œuvre de Sow la plus réussie sur le plan émotionnel. Le

¹⁹³ Cette théorie fondée par le médecin viennois Franz-Joseph Gall (1758-1828), reprise et popularisée par Johann Christoph Spurzheim, avait la prétention de déterminer le caractère et les capacités mentales d'un individu à partir de l'étude de la structure de son crâne.

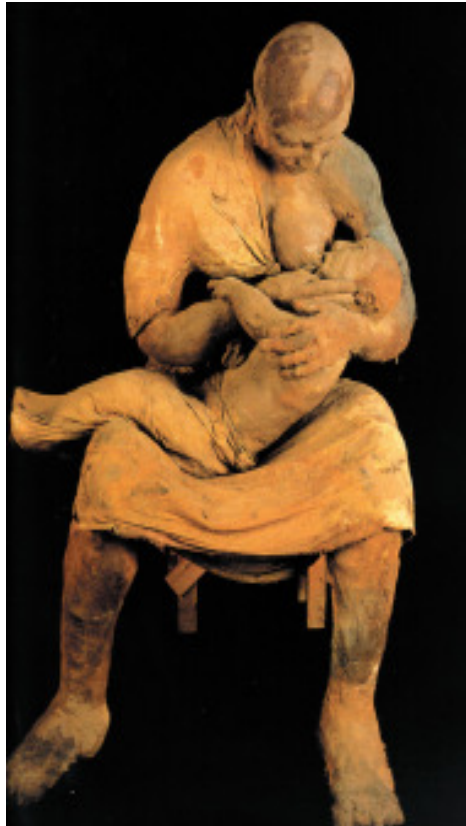
¹⁹⁴ La Revue Nègre est un spectacle de musique et de danse produit par André Daven au Théâtre des Champs Elysées et animé par des comédiens, musiciens et danseurs noirs américains au nombre desquels on compte Joséphine Baker.

¹⁹⁵ Joséphine Baker est née le 3 juin 1906 à Saint Louis aux Etats-Unis. Issue d'un milieu extrêmement pauvre, elle se lance dans une carrière artistique d'abord aux Etats-Unis, puis en France où elle connaît un immense succès. Ses prestations dans la Revue Nègre du Théâtre des Champs Elysées dirigé par Rolf de Maré et André Daven contribue à établir sa célébrité, mais aussi à façonner un nouveau regard sur le corps du noir en particulier, et le corps en général.

¹⁹⁶ Sow, Ousmane. *Mère et enfant*. 1989, 155 x 110 x 70 cm, matériaux mixtes, Dakar, collection de l'artiste.

thème de la mère et de l'enfant a été aussi fréquemment abordé par Arthur Dupagne avec *Maternité, Enfant courant, Allaitement, Vierge et enfant, Maternité, Présentation, Les mères, La mère....*, dans lesquelles l'artiste s'emploie à montrer la relation fusionnelle qu'entretiennent la mère et son enfant.

C'est avec cette belle sculpture que nous clôturons la série Masai pour ouvrir celle sur les Zulu, le peuple guerrier par excellence du sud de l'Afrique.



29 Sow, Ousmane. *Mère et enfant*, 1989, 155 x 110 x 70 cm, matériaux mixtes, Dakar, collection de l'artiste.

Les Zulu

L'histoire des Zulu a été rendue célèbre par la personnalité de son roi mythique Shaka¹⁹⁷, dont la propre histoire se confond à celle de son peuple. Ce n'est donc pas une surprise si le groupe de sculptures le plus important dans la série sur les Zulu est consacré à

¹⁹⁷ La vie de Shaka a été relatée par de nombreux auteurs ; Seydou Badian, *La mort de Chaka*, Presses Universelles, Paris, 1957; Leopold S. Senghor, *Ethiopiennes*, Joseph Ki-Zerbo, *Histoire de l'Afrique noire*, Hatier, Paris, 1972; Thomas Mofolo, *Chaka Zulu*, Unionsverlag, 2000. L'histoire de sa vie a même fait l'objet de films : le premier en 1987, réalisé par William C. Faure, sous le titre *Shaka Zulu* avec dans le rôle de Shaka, Henry Cele ; le deuxième film est réalisé en 2001 par Joshua Sinclair et porte le titre de *Le guerrier Shaka*, avec toujours Henry Cele dans le rôle du souverain zoulou.

Shaka. Ce groupe compte sept sculptures pour une série qui comporte quatre pièces ou groupes de sculptures.

*La scène de Shaka*¹⁹⁸ (Ill. 30) tel que le groupe est intitulé, représente une scène de cour. Le roi *Shaka*¹⁹⁹ (Détail 30 a) est assis sur un *trône* recouvert de fourrures d'animaux. Il est torse nu et porte autour du cou un collier de corde ayant pour pendentif, ce qui pourrait passer pour trois griffes ou crocs de félins. Son bras gauche au niveau du biceps est orné d'un bracelet de fibres végétales. Les deux reposent sur les appuis-bras respectifs du siège. *Shaka* est vêtu d'une espèce de cache-sexe qui se prolonge à l'arrière sur les fesses jusqu'à hauteur des genoux par une peau de bête, vraisemblablement de buffle ou de taureau. Le tout est noué à la ceinture à l'aide d'une corde grossière de couleur brune. A la jambe droite, un peu en dessous du genou, le souverain zoulou porte une jambière de fibres. *Shaka* arbore une coiffure qui laisse l'arrière et les côtés de la tête, au niveau de la tempe, complètement rasés tandis que l'avant et le centre de la même tête sont recouverts de chevelure. Les jambes du roi sont croisées l'une sur l'autre ; ces jambes méritent que l'on s'attarde quelque peu sur elles. La position de la jambe droite a en effet quelque chose d'étrange. La jambe est bien plus longue que la normale et elle adopte une courbe qui dans la réalité est impossible à prendre. Cet arrêt nous permet de faire un retour sur certains éléments des séries de sculptures précédemment citées au sein desquelles on note cette même étrange distorsion au niveau surtout des membres inférieurs. Par exemple, les membres de la scarificatrice du *couple de la scarification* sont croisés de telle sorte que l'on la dirait dépourvue d'os. En effet, les jambes croisées l'une sur l'autre sont dignes d'un ascète yogi. Les distorsions des membres inférieurs sont partout présentes dans les sculptures de Sow. Un peu trop présentes pour être des erreurs techniques surtout chez un ancien kinésithérapeute qui a une connaissance parfaite de l'anatomie. *A priori* ces exagérations répondent à un souci d'équilibrage et de stabilité de l'œuvre, mais elles sont aussi voulues par l'artiste qui manifeste ainsi son refus de tout académisme ; ce qui le rapproche d'un sculpteur tel que Rodin dont il admire l'œuvre. A ce propos, ce que Ousmane Sow dit aimer chez Rodin, *c'est l'audace. Il faut exagérer et Rodin exagère. Lorsqu'on connaît l'anatomie et qu'on observe, par exemple, Le Penseur, son avant-bras est plus court que son bras, et le muscle de l'épaule descend très bas. Il l'a fait volontairement, car la sculpture n'aurait pas eu la même force si tous les éléments*

¹⁹⁸ Sow, Ousmane. *Scène de Shaka*. 1990, dimensions variables, matériaux mixtes, Dakar, collection de l'artiste.

¹⁹⁹ Sow, Ousmane. *Trône de Shaka [Scène de Shaka]*, 1990, 225 x 170 x 110 cm, matériaux mixtes, Dakar, collection de l'artiste.

*anatomiques avaient été à leur place. [...] Quand je parle d'exagération, c'est surtout du point de vue technique. Je n'inclus pas l'exagération dans ma conception de départ. C'est quand je me trouve devant ma création que j'exagère un peu pour donner plus de force*²⁰⁰.

Revenons au monarque zoulou à l'expression pensive et qui semble ne prêter qu'une oreille distraite aux propos de son conseiller. Ce dernier, le *conseiller Shaka* est assis à la gauche de son roi sur un siège bas. Il porte la même coupe de cheveux que le souverain et également au bras gauche un bracelet de fibres végétales. Le conseiller est vêtu à l'identique que Shaka à la différence que la corde qui sert à nouer son cache-sexe est de couleur blanche comme celle des autres personnages du groupe. Seule celle du souverain diverge des autres ; certainement pour marquer la différence de rang. Le geste et la mimique expressive, le conseiller parle à son roi. L'on n'est pas loin de deviner ce dont il d'agit. Un groupe de trois personnages debout non loin nous apporte la réponse. Il s'agit de deux guerriers encadrant un troisième personnage (*Détail 30 b*) apparemment pas libre de ses mouvements. Ce troisième individu, un *Roi captif*²⁰¹, se distingue de ses geôliers et des autres personnages masculins présents dans la scène, par une coupe de cheveux différente. Alors que Shaka et ses guerriers portent leur chevelure courte, le monarque prisonnier la porte longue. De plus ce dernier à la différence des autres qui possèdent des jambières de fibres au niveau du genou gauche, a les mêmes parures de fibres végétales ceintes aux deux chevilles et aux poignets. Selon les titres donnés à chacune des sculptures, l'un des deux soldats encadrant le prisonnier serait un *Guerrier menaçant* ; ce dont l'on a du mal à se rendre compte et, déterminer lequel des deux guerriers est celui qui menace n'est pas chose aisée. Mais en observant un peu plus attentivement, on pourrait dire que d'après le geste des mains, le guerrier menaçant est celui qui se tient à la droite du captif. Les deux mains sont tendues de sorte à limiter au maximum tout mouvement chez le prisonnier. A cela s'ajoute le regard qui ne quitte pas le roi ennemi. On comprend finalement ce qui se joue dans la scène ainsi représentée : le sort du *Roi captif*, certainement fait prisonnier au terme d'une campagne militaire victorieuse pour les Zoulou.

²⁰⁰ Marie-Odile Briot, Op. Cit.

²⁰¹ Sow, Ousmane. *Roi captif [Scène de Shaka]*, 1990, 280 x 115 x 110 cm, matériaux mixtes, Dakar, collection de l'artiste.



30 Sow, Ousmane. *Scène de Shaka*, 1990, dimensions variables, matériaux mixtes, Dakar, collection de l'artiste



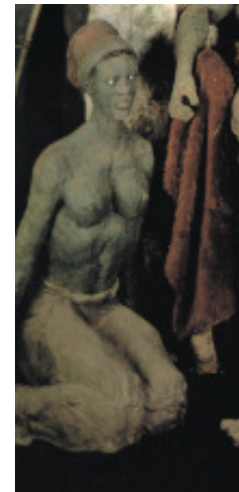
b. *Le roi captif*



a. *Trône de Shaka*



c. *La garde de shaka*



d. *Femme Shaka assise*

30 a-d Détails de Sow : *La scène de Shaka*

Deux autres personnages dont nous n'avons pas encore parlé assistent à la scène sans y participer pleinement. Il s'agit d'un guerrier qui compose la *Garde de Shaka* (Détail 30 c). Debout derrière le trône à la droite du souverain, le soldat tient dans la main droite une lance et dans la gauche, un bouclier en cuir. Le second personnage est une femme

assise à même le sol [*Femme Shaka assise*²⁰²] (*Détail 30 d*) aux pieds du monarque, les jambes repliées vers la droite. Sa main droite est posée sur ses chevilles tandis que sa main gauche prend appui sur le sol. La femme porte un pagne noué à la hanche cependant que le torse nu, révèle des seins fermes signe de sa jeunesse. Elle porte un foulard attaché autour des cheveux et ne paraît pas s'intéresser au drame qui se joue. Plus que du désintérêt, c'est de la soumission que l'on note chez ce personnage féminin. Déjà s'asseoir à même le sol devant un vis-à-vis assis, lui, sur un siège est une marque s'appliquant à un subalterne. Ensuite, la position assise qu'adopte la femme est une position qui dans certaines cultures d'Afrique traditionnelle est affectée aux femmes et aux jeunes qui ne sont pas encore considérés comme adultes. Enfin l'interdiction d'intervenir dans les affaires des adultes avant d'y être invité peut expliquer l'expression désintéressée de la *Femme Shaka assise*. Une autre attitude soumise est celle que l'on note dans le groupe composé de la *Femme à genoux*²⁰³ et du *Guerrier se désaltérant*²⁰⁴ (*Ill. 31*). Ce dernier est assis sur un banc, jambes croisées l'une sur l'autre (avec toujours cette exagération dans la forme des membres inférieurs) et boit dans un gobelet qu'il tient à deux mains. La femme quant à elle est à genoux à même le sol, assise sur les jambes repliées comme une enfant. Les mains sont posées bien à plat sur chaque genou respectif en signe de totale soumission. Par contre, le port de tête droit et le regard fixé sur le guerrier contraste avec l'attitude soumise de la femme. On se serait attendu plutôt à un buste courbé, une tête baissée et/ou un regard fuyant. On pourrait cependant interpréter cette tête droite et ce regard posé sur le soldat comme une interrogation. Interrogation adressée à l'homme pour savoir s'il est satisfait du service de la femme.

²⁰² Sow, Ousmane. *Femme Shaka assise* [*Scène de Shaka*], 1990, 125 x 95 x 140 cm, matériaux mixtes, Dakar, collection de l'artiste.

²⁰³ Sow, Ousmane. *Femme à genoux*, 1990, 115 x 140 x 60 cm, matériaux mixtes, Dakar, collection de l'artiste.

²⁰⁴ Sow, Ousmane. *Guerrier se désaltérant*, 1990, 175 x 130 x 90 cm, matériaux mixtes, Dakar, collection de l'artiste.



31 Sow, Ousmane. *Femme à genoux*, 1990, 115 x 140 x 60 cm, *Guerrier se désaltérant*, 1990, 175 x 130 x 90 cm, matériaux mixtes, Dakar, collection de l'artiste.

Quoiqu'il en soit la soumission des deux femmes précédemment citées pose la question récurrente de la place de la femme dans les sociétés africaines²⁰⁵. Le plus souvent vues, comme *inférieures* aux hommes, elles doivent vivre dans leur ombre. Au contraire des hommes dont le corps tout en muscle doit être signe de force et de puissance, le corps de la femme aux rondeurs bien placées se doit de refléter douceur et langueur. On ne connaît pas beaucoup de sociétés africaines précoloniales où les femmes constituaient une caste guerrière à part entière. Le plus célèbre exemple de ce cas de figure est celui des fameuses *Amazones*²⁰⁶ du royaume danxoméen. Dans d'autres sociétés par contre, quant elle n'est pas reléguée dans un rôle de procréation ou d'*objet sexuel* – ce qui est malgré tout rare –, la femme est vue parfois comme un *objet* de récompense que l'on attribue au

²⁰⁵ Pour une idée de l'histoire des femmes dans les sociétés africaines, consulter le remarquable ouvrage de Coquery-Vidrovitch, Catherine. *Les Africaines. Histoire des femmes d'Afrique noire du XIXe au XXe siècle*. Paris : Desjonquères, 1994, 291 P.

²⁰⁶ Anciennes chasseuses d'éléphant, les Amazones auraient été constituées en un redoutable corps d'armée par le roi Agadja (1708-1740). Il en fit également la garde rapprochée du souverain du Danxomé. L'histoire des Amazones sera rendue célèbre surtout lors de la pénétration française au Danxomé, pénétration à laquelle elles ont opposée une résistance farouche. Au sujet des Amazones et des femmes du royaume danxoméen, Nous vous renvoyons aux études de Stanley B. Alpern. *Amazons of Black Sparta : The Women Warriors of Dahomey*, New York University Press, 1998 et d'Edna Grace Bay. *Wives of the Leopard : Gender, Politics, and Culture in the Kingdom of Dahomey*, University Press of Virginia, 1998.

guerrier méritant qui s'est illustré pendant un combat²⁰⁷ ou des luttes rituelles. Parfois *complices*, ces jeunes femmes trouvent dans ces combats, le meilleur moyen pour elles au vu et au su de tous d'être choisie ou de choisir ceux qui passent pour les plus forts des jeunes garçons. Une situation, que nous connaissons déjà avec les Noubas, mais qui est aussi présente chez les Peulhs²⁰⁸ la série suivante d'Ousmane Sow qui nous permet de quitter l'Afrique orientale et australe pour l'Afrique occidentale.

Les Peuls

Avec la série des Peuls composée de cinq pièces, Ousmane Sow quitte le registre de la lutte pour l'univers quotidien de son propre peuple. Autrefois redoutables cavaliers craints des populations auxquelles ils ont imposé l'Islam, les Peuls sont aujourd'hui de pacifiques populations nomades ou semi-nomades vivant principalement en Afrique de l'ouest.

La *scène du sacrifice*²⁰⁹ (Ill. 32) est une référence directe aux pratiques religieuses des Peuls, qui comme nous l'avons déjà souligné plus haut sont musulmans. L'islamisation des populations peule remonte au VII^e siècle après J.-C. Le sacrifice du mouton ou du bœuf est un thème qu'abordent certains artistes africains marqués par la culture islamique.

La sculpture représente deux hommes, un *Vieillard* et un adolescent, *Aide du vieillard* ; tous deux s'appêtant à immoler un *Mouton*. Celui-ci est couché sur le côté, les membres entravés par une corde que tient solidement entre ses deux mains *L'aide du vieillard*. Le jeune homme est accroupi. Il est vêtu d'une sorte de chemisette sans manche faite de toile de jute et d'un pantalon court. Le *Vieillard* quant à lui est habillé d'un ample boubou de couleur délavée se situant entre le bleu clair et le vert. Il est également accroupi, mais avec un genou au sol. De la main gauche il maintient la tête du mouton dont la tête est tournée à près de quatre-vingt degré tandis dans sa main droite il tient un couteau avec la

²⁰⁷ Ceci est d'autant plus vrai dans la société zouloue guerrière du règne de Shaka, que les guerriers n'avaient pas le droit de se marier avant l'âge de quarante ans environ; et cet honneur n'était réservé qu'aux soldats méritant qui s'étaient illustrés par leur bravoure sur les champs de bataille. Chez les Noubas, malgré son caractère plutôt ouvert et libre, la "danse de l'amour" que nous avons évoquée plus haut n'a pas d'autre but chez les jeunes filles, que de s'offrir en trophée aux vainqueurs des luttes qui se sont déroulées auparavant.

²⁰⁸ Dans son ouvrage *Les Peuls du Dallol Bosso. Coutumes et mode de vie*, Saint-Maur, Sépia, 1993, 188 P., Boubacar Hama Beïdi nous renseigne sur une pratique qui n'est pas très éloigné des luttes noubas. Il s'agit ici de la bastonnade ou *soro*. Selon Boubacar Hama Beïdi, « la tradition veut que le garçon arrivé à l'âge d'homme montre sa force, son courage, son endurance par la pratique de la bastonnade, le *soro*. [...] Le *soro* consiste à recevoir les coups de bâton d'un adversaire que l'on a provoqué sans broncher. [...] Le *soro* a lieu en présence des jeunes filles. C'est l'occasion pour les jeunes de montrer leur courage en public » P. 122-123.

²⁰⁹ Sow, Ousmane. *Scène du sacrifice*, 1993, dimensions diverses, matériaux mixtes, Dakar, collection de l'artiste.

lame posée sur la gorge de l'animal. Les yeux du vieil homme sont légèrement fermés et son attitude recueillie contraste avec celle de son jeune assistant aux yeux grands ouverts. L'expression du vieillard traduit sans aucun doute que ce dernier, appliqué à sa tâche est en train de réciter les paroles sacrées qu'il convient en de telles circonstances de prononcer.



32 Sow, Ousmane. *Scène du sacrifice*, 1993, *vieillard*, 112 x 54 x 72 cm, *mouton*, 48 x 140 x 33 cm, *l'aide du vieillard*, 110 x 60 x 80 cm, matériaux mixtes, Dakar, collection de l'artiste.

Dans cette belle représentation du sacrifice que l'on suppose être celui de la Tabaski²¹⁰, Ousmane Sow met en confrontation deux générations différentes. Le jeune homme symbolise la jeunesse. Il est fort et beau, son *corps* est d'ailleurs représenté lisse, alors que celui de l'officiant qui symbolise la vieillesse est couvert d'aspérités ; son cou est émacié et le visage traversé de rides. Mais le vieillard qui est l'officiant principal du sacrifice symbolise aussi la sagesse et le savoir empirique. Cela explique d'ailleurs pourquoi le regard du jeune assistant est dirigé sur les gestes du vieil homme ; certainement dans l'intention d'apprendre. Nous sommes ici en face d'une vision stéréotypée de la vieillesse en Afrique : à la vieillesse la sagesse et le savoir, à la jeunesse

²¹⁰ La Tabaski ou Aïd-el-kébir en arabe est chez les populations musulmanes, la fête du sacrifice. Elle rappelle un évènement biblique. Selon la tradition, Dieu demanda à Abraham le patriarche de lui sacrifier son fils Ismaël pour éprouver sa foi. Abraham décida d'exécuter la volonté de son seigneur, mais à la place de l'enfant, Dieu fit apparaître un mouton. Depuis lors date le rituel du sacrifice. Il est à remarquer que ce récit est en tous points identique au récit judéo-chrétien de la première Pâques, qui met toujours en scène Abraham, mais cette fois-ci avec son autre fils Isaac.

la fougue et le manque d'expérience. Une idée que l'écrivain peul Amadou Hampâté Bâ a su très bien résumer dans une formule désormais célèbre : *un vieillard qui meurt en Afrique est une bibliothèque qui brûle*.

Le groupe suivant de sculptures également intéressant est celui de la *scène de tressage*²¹¹ (Ill. 33) car il met en relief un trait important de la culture peule, celle qui a rapport avec la parure. Les Peuls entretiennent des rapports étroits avec la parure et le beau. Bijoux, visages peints, tresses etc. font partie du quotidien des Peuls. La sculpture représente un couple. Le *Mari* est assis, la jambe droite est couchée repliée vers l'intérieur et passe sous la jambe droite relevée le genou plié. Ses deux mains tiennent au-dessus du genou un chapeau. Il est habillé d'une veste en toile de jute ; autour du cou il porte une écharpe. L'homme adopte une posture que l'on dirait affectée : le buste est droit, la tête également. Le visage recouvert de blanc²¹² avec des lèvres peintes en noir est inexpressif et contraste avec les mains et les pieds de couleur marron. La *Femme* qui porte sur le visage le même masque blanchâtre et inexpressif que son époux est à genoux derrière ce dernier et lui tresse les cheveux. Elle porte une camisole simple et un pagne qui lui arrive jusqu'aux genoux. Ses cheveux sont coiffés de sorte qu'ils laissent au centre de la tête, une tresse médiane en forme de crête qui part du sommet de la tête pour retomber sur la nuque. On ne ressent aucun tressaillement devant ces sculptures. On a plutôt l'impression devant ces deux personnages d'avoir affaire à un couple qui se parle peu, au sein duquel il n'existe pas de complicité, contrairement au *Couple du jeu amoureux*²¹³ (Ill. 34).

Le *Couple du jeu amoureux* est plus vivant que le couple précédent de la *Scène du tressage*. La *Femme* est arrêtée devant l'*Homme*, le buste penché vers l'avant. Elle regarde en biais du côté gauche. Vêtue d'une jupe courte en sac de jute s'arrêtant relativement haut au-dessus des genoux et d'une camisole légère, elle semble attendre un geste de son compagnon. Ce dernier, debout derrière la femme est habillé d'une jupe mi-longue qui s'arrête un peu en dessous des genoux et que recouvre une tunique sans manche ceinte à la taille par ce qui semble être une ceinture de cuir. A l'instar de sa compagne de jeu dont le visage est peint de blanc, l'homme a le visage coloré en ocre. Les lèvres sont peintes en noir et le long du visage, en prenant le nez comme axe, est dessiné un double trait blanc et noir qui part du haut de la tête jusqu'à la base du nez pour la ligne blanche, tandis que la

²¹¹ Sow, Ousmane. *Scène de tressage*, 1993, 181 x 56 x 90 cm, et 130 x 63 x 94 cm, matériaux mixtes, Dakar, collection de l'artiste.

²¹² La peinture corporelle joue un rôle important chez les Peuls. Lors de cérémonies, en signe de beauté, les jeunes gens hommes ou femmes réalisent sur leurs visages des masques à l'aide de kaolin pulvérisé ou de poudre d'argile. Le visage est décoré de nombreux autres motifs selon les goûts de chacun.

²¹³ Sow, Ousmane. *Couple du jeu amoureux*, 1993, 189 x 60 x 66 cm, et 223 x 84 x 74 cm, matériaux mixtes, Dakar, collection de l'artiste.

ligne noire poursuit sa course jusqu'au menton. De chaque côté des tempes de l'homme est peint un rond blanc. Le personnage porte une plume sur le devant de la tête et cette dernière ainsi que les cheveux sont ceints d'un bandeau de couleur verte. Le *Couple du jeu amoureux* est une référence à la tradition peule du *Gerwal* fête par excellence de la beauté corporelle et de l'amour. Au cours du *Guerwal*, les jeunes hommes sont à l'honneur. Ils se recouvrent le visage d'un fond de teint ocre qu'ils décorent chacun selon ses goûts. Le contour de la bouche est dessiné en noir tandis que les cheveux sont tressés et ornés de bijoux et de perles. Ainsi parés, les jeunes hommes se réunissent sur la place et entonnent un chant en chœur. Les jeunes filles présentes s'avancent chacune à tour de rôle pour choisir l'homme qui correspond à son idéal de beauté. La nuit tombée les couples ainsi formés se retrouvent pour des joutes oratoires.



33 Sow, Ousmane. *Scène de tressage*, 1993, *Femme* 181 x 56 x 90 cm, et *Mari* 130 x 63 x 94 cm, matériaux mixtes, Dakar, collection de l'artiste.



34 Sow, Ousmane. *Couple du jeu amoureux*, 1993, *Femme* 189 x 60 x 66 cm, et *Homme* 223 x 84 x 74 cm, matériaux mixtes, Dakar, collection de l'artiste.

La bataille de Little Big Horn

Avec l'historique bataille de *Little Big Horn*²¹⁴, Ousmane Sow nous fait fouler le sol nord-américain. Nous passons d'une représentation du *noble sauvage africain* au celle du *noble sauvage indien*. Cette série se différencie des séries précédentes par les aspérités nombreuses et omniprésentes sur les personnages et objets sculptés. Alors que dans ses séries sur les Noubas, les Masai, les Zulu et les Peulhs la tendance était aux formes presque lisses, les sculptures de *Little Big Horn* sont plus rugueuses. Ousmane Sow lui-même considère cette nouvelle façon de procéder comme une évolution : *La nouvelle série [Little Big Horn] ne ressemblera pas à mes premières sculptures. Il y aura des aspérités dans ce que je vais faire, parce que je n'aime plus les choses très lisses. [...] C'est une évolution. Auparavant, je ne laissais pas de « trou ». La série sur la bataille de Little Big Horn représente des scènes dramatiques, on ne peut pas les faire lisses*²¹⁵. Dans cette série Ousmane Sow revient sur son thème favori : la lutte.

Annoncée par l'artiste comme une série différente des autres, *Little Big Horn* l'est assurément tant au niveau de la technique que des personnages représentés, de leur nombre et surtout de la mise en scène. L'artiste qui dit avoir gagné en célérité grâce à l'utilisation de sa nouvelle technique du *brûlé*.

« Ma nouvelle technique est beaucoup plus rapide. Avant je faisais des boudins, je les rattachais avec une très grande aiguille que j'avais confectionnée, je les transperçais avec un fil de fer pour les immobiliser. Ensuite il fallait que j'attende que ce soit un peu sec, et je mettais les formes. Mais en séchant ça s'affaissait, c'était un peu compliqué à faire. Tandis que maintenant, je brûle, je crée les formes, et ça se dilate ; mais c'est un temps très court. Je reprends ensuite l'ancienne technique, c'est-à-dire le modelage des formes définitives »²¹⁶.

La série compte trente et une formes sculptées, à savoir : vingt-trois personnages et huit chevaux. Ces différents éléments sont combinés entre eux en autant de petites scènes qui toutes mises ensembles concourent à rendre un épisode de la tragique bataille de Little Big Horn. Abdou Sylla définit la série comme une *œuvre-spectacle* et dénombre quatorze scènes²¹⁷. Pour mieux comprendre ce dont-il s'agit et les différentes scènes, il est nécessaire d'ouvrir une courte parenthèse sur les événements de Little Big Horn.

²¹⁴ Nous n'avons malheureusement pas pu obtenir d'images de vues d'ensemble de la mise en scène de La Bataille de Little Big Horn. Les images que nous présentons sont des détails de scènes.

²¹⁵ Marie-Odile Briot, Op. Cit.

²¹⁶ Ibid.

²¹⁷ Sylla, Abdou. Op. Cit.

Le 2 Juillet 1868, les Indiens Lakotas encore nommés Sioux par les populations blanches, signent par l'intermédiaire de leurs chefs Red Cloud et Spotted Tail un traité à Fort Laramie. Ce traité garantissait leurs droits sur leurs terres du Wyoming et faisait obligation à toute *personne de race blanche* de recourir à la permission des Indiens avant de s'y installer ou de le traverser. Ce traité sera cependant quelques années plus tard rompu par l'autorité blanche, lorsque le général Custer et sa troupe à la suite d'une expédition découvrent de l'or dans les Blacks Hills à l'intérieur des terres indiennes. Afin de pouvoir s'emparer plus facilement de ces gisements aurifères, le ministère de la Guerre donne l'ordre en 1874 au général Sheridan d'écarter les tribus Sioux et Cheyennes en les déportant dans des réserves. Ces derniers évoquant leurs droits refusent de quitter les rives de Little big Horn qu'ils occupaient alors depuis le traité de 1868.

Le 25 juin 1876, le général Custer à la tête d'environ trois cents soldats de la septième cavalerie américaine avec les généraux Reno et Beenten, décide de se débarrasser définitivement des Indiens. Il sous-estime cependant les Indiens et ne tient pas compte du rapport de force largement en sa défaveur. Les Indiens sont en effet numériquement supérieurs ; près de dix fois plus nombreux. Conduits par leurs chefs Sitting Bull, Crazy Horse et Chief Gall, les cinq cercles tribaux Sioux²¹⁸ renforcés par des Blackfeet et les Cheyennes du Nord font face aux soldats de la septième cavalerie. Le combat tourne très rapidement au massacre. Seuls les hommes de Reno réfugiés sur les hauteurs environnantes échappent à la mort. Ce jour de gloire des Indiens sera aussi leur chant du cygne. Cette victoire sera en effet la dernière remportée par des tribus indiennes réunies, car le 29 décembre 1890, les Indiens seront définitivement vaincus à Wounded Knee et verront leur liberté désormais confisquée.

C'est cette victoire éphémère des Indiens que Ousmane Sow s'est appliqué à rendre dans sa série sur Little Big Horn. L'autonomie des quatorze scènes qui composent cette *fresque historique* même si elles sont individuellement lisibles n'est en fait qu'apparente. Cette *fausse autonomie* se décèle lorsque l'on essaie de lire l'œuvre entière. On se rend alors aisément compte que chaque scène est une pièce du puzzle pour une vue d'ensemble de l'œuvre. Chaque élément concourt à une meilleure mise en scène. Alors qu'avec les séries précédentes (Nouba, Masai, Zoulous, Peuhls) la lecture était presque linéaire, ici la lecture est englobante, panoramique. Car chacune des différentes scènes se déroule au même instant.

²¹⁸ Les Hunkpapas, les Minneconjous, les Ogalas, les Sans-Arc et les Brûlés.

Le tour de force d'Ousmane Sow dans la réalisation de *La Bataille de Little Big Horn* est d'avoir réussi non seulement à arrêter le temps sur un moment crucial de la bataille, mais d'avoir su donner une impression d'infinitude. A la fois un arrêt sur les événements présents et une anticipation d'événements futurs dans le temps. C'est-à-dire que lorsque l'on observe les scènes de la série, on pressent que ce n'est que le début du drame, le prologue de la vraie tragédie qui reste encore à venir. C'est ce que suggèrent cette tristesse et cette extraordinaire gravité, surtout chez les Indiens. Bien que certaines scènes soient pauvres en expressions ou même au niveau de la forme comme par exemple la scène des *Soldats dos-à-dos* (*Détail 35 a*), la gravité qui imprègne toutefois l'œuvre est suffisante pour donner un poids dramatique à l'instant ainsi figé. Les deux soldats sont debout, dos contre dos dans une attitude défensive. Tous deux tiennent dans leurs mains un revolver. Le premier, la tête recouverte d'un chapeau à larges bords, genoux légèrement fléchis, jambes écartées a, les bras tendus vers l'avant comme pour tenir les assaillants à distance. Le second a la tête découverte et les bras légèrement repliés vers la poitrine dans une attitude de protection. Tous les deux cherchent à protéger mutuellement leurs arrières. La scène la plus simple mais non la moins expressive est celle de *Sitting Bull en prière* (*Détail 35 b*). Le chef suprême des Sioux est assis sur un morceau de tronc d'arbre. Il a les jambes écartées et légèrement repliées, ses bras sont levés vers le ciel dans une supplique muette. Nous trouvons que la scène occupe une place assez intéressante dans l'ensemble de la mise en scène. D'abord parce que *Sitting Bull* est l'un des personnages principaux du récit relatée par Sow. Ensuite, l'histoire veut que le chef suprême des Sioux ait eu une vision au cours de laquelle il aurait prédit les événements qui allaient survenir. Enfin, la place que la sculpture occupe dans la scénarisation en fait une scène particulière. *Sitting Bull* semble à la fois loin et déconnecté de la bataille qui se passe autour de lui. Il ne participe pas aux combats, par contre il prie sur le champ de bataille et semble ne pas se soucier des risques qu'il encoure à rester sans défense, car bien entendu le Sioux n'est pas armé. Le rendu expressif de cette scène pauvre en mouvements se trouve dans le geste d'imploration de *Sitting Bull* et dans son air détaché. La scène *Sitting Bull en prière* porte l'expressivité mystique et la gravité de tout l'ensemble de la mise en scène, et c'est certainement ce qui fait son importance dans la scénarisation.



35 a-b Détails de Sow : *La bataille de Little Big Horn*

a. *Soldats dos-à-dos*



b. *Sitting Bull en prière*

Une autre scène expressive est le *Corps à corps au couteau* (Détail 35 c). Les corps entremêlés des deux soldats figés dans une lutte à mort sont saisissants de réalité. Le guerrier indien est étendu sur le dos, la jambe droite dépliée et la gauche repliée. Il a la tête tournée vers la droite en direction de son ennemi. De la main droite, il essaie d'agripper la tête de son adversaire et de maintenir dans un même mouvement ce dernier à distance afin de l'empêcher de se rapprocher davantage ; ce qui pourrait s'avérer fatal pour l'indien. De la main gauche notre indien essaie tant bien que mal de repousser la main du soldat, munie d'un couteau dont la lame se rapproche dangereusement de sa tête. Le soldat a quant à lui une partie du buste et la tête relevés. Appuyé sur le coude gauche dont le bras est pendant au bras droit de l'indien, lui agrippe la tête, le soldat est en position de supériorité. Il tient dans sa main droite un couteau qu'il essaie d'enfoncer dans la tête de son vis-à-vis. La position de l'indien, ses gestes sont d'ultimes mouvements de défense face à l'inéluctable. Tandis que le mouvement du soldat est l'ultime effort pour l'accomplissement de l'action entamée.



c. *Corps à corps au couteau*



d. *La Riposte de Chief Gall*

35 c-d Détails de Sow : *La bataille de Little Big Horn*

L'expressivité dans la forme des figures de *La Bataille de Little Big Horn* est surtout véhiculée par les chevaux à qui Ousmane Sow fait adopter des positions aussi invraisemblables qu'exagérées ou anatomiquement incorrectes. L'exagération en sculpture, nous l'avons déjà écrit plus haut est pour Ousmane Sow le meilleur moyen d'imprimer de la force et de l'expressivité à son œuvre. Le cheval dans la mise en scène de Little Big Horn n'est pas un élément secondaire. C'est un *personnage principal* au même titre que les soldats ou les indiens. Déformés, contusionnés, torturés, les chevaux mieux que les personnages humains expriment l'intensité des combats. Ainsi par exemple dans la scène *La Riposte de Chief Gall* (Détail 35 d), alors que *Chief Gall* a un genou à terre et son arc tendu prêt à décocher une flèche, son cheval repose écroulé sur le sol. Couché sur le côté droit, il a les pattes postérieures et avant ainsi que la tête tendues et crispées dans le geste qui suit la chute, ou qui pourrait aussi être le spasme qui précède la mort. Dans la scène du *Cavalier désarçonné* (Détail 35 e), c'est le mouvement qui précède la chute que nous pouvons admirer. Le cheval dans un mouvement de torsion de tout le corps et des membres, se cabre, déséquilibrant par la même occasion l'indien qui le monte. L'attitude suggère un animal arrêté net dans une action forte. Vraisemblablement sa course a été stoppée par une balle ennemie.

La place importante réservée aux chevaux s'inscrit aussi dans la dimension épique de l'œuvre, puisque souvenons-nous la Bataille de Little Big Horn est une bataille de cavaliers et non de fantassins. En effet il s'est agit comme écrit plus haut d'un affrontement entre la septième cavalerie américaine et les indiens considérés comme un peuple ayant un rapport particulier avec les chevaux.



e. Cavalier désarçonné



f. *La mort de Custer*

35 e-f Détails de Sow : *La bataille de Little Big Horn*

Ce souci de la précision historique fait néanmoins défaut sur un point. Nous savons en effet que les guerriers indiens au nombre d'environ trois mille étaient largement supérieur sur le plan numérique aux quelques trois cents soldats de la septième cavalerie américaine. On se serait attendu à ce que pour plus de conformité aux faits historiques, Ousmane Sow réalise les guerriers indiens en nombre relativement supérieur aux soldats américains. Ce n'est cependant pas le cas, et nous nous retrouvons plus dans une mise en scène où le rapport de force est quasi égal, puisque l'œuvre compte presque autant de soldats américains que de guerriers indiens.

La mort et le tragique habitent partout l'œuvre. Paradoxalement les Indiens dont la série résume la victoire ne sont pas représentés comme d'heureux victorieux. Contrairement à Abdou Sylla qui pense que Ousmane Sow cherche à exprimer dans *La Bataille de Little Big Horn*, les sentiments de haine et de cruauté, de peur et d'angoisse, de détresse, etc. [...]. Les Indiens [...] ont des expressions sereines et mystiques, tandis que celles des Américains montrent la peur et l'horreur face au constat de leur défaite²¹⁹, la haine, la cruauté et l'horreur sont bien peu présentes. Par contre on lit une sorte de résignation dans l'expression des soldats américains. Une résignation qui les pousse à se battre avec l'énergie du désespoir quand bien même ils n'ont guère de doute sur l'issue réelle du combat. De leur côté, les guerriers indiens sont, en effet comme habités d'une aura mystique (*Sitting Bull en prière*, *La riposte de Chief Gall*, *Indien blessé*), mais dans leur expression nulle trace de cruauté, même lorsqu'ils portent le coup de grâce comme dans la scène de *La mort de Custer* (*Détail 35 f*) ou encore lorsqu'ils sont sur le point d'être eux-mêmes tués comme c'est le cas avec *Corps à corps au couteau*. Les personnages de la scène de *La Bataille de Little Big Horn* sont par contre tous traversés dans leur expression par une indéfinissable et une infinie tristesse ; un peu comme s'ils pressentaient qu'ils n'étaient que les acteurs d'une tragédie qui n'en est qu'à son premier épisode. Le temps que l'on dirait figé à un moment précis du drame qui se joue accentue la beauté de cette tristesse. Cette tristesse est en effet belle parce qu'elle est silencieuse, parce qu'elle ne quémante pas de compassion, on se sent impliqué dans le drame qui se joue. Elle est enfin belle parce que moins que les postures, c'est surtout dans les regards des protagonistes qu'elle se dévoile. Ousmane Sow s'est appliqué à figer des instants dramatiques de la fameuse bataille de *Little Big Horn*.

²¹⁹ Sylla, Abdou. Op. Cit.

2.2.3. Ousmane Sow et le corps de l'africain

Il faudrait inscrire l'approche artistique d'Ousmane Sow dans le mouvement de la Négritude avec lequel elle a beaucoup de points communs. Sow en effet redonne à l'Africain la possibilité de se réapproprier son corps qui lui avait été confisqué par les idéologies coloniales. Quelle autre manière que de réaffirmer cette identité bafouée que d'en prendre conscience et de la porter aux nues ? Dans *Orphée Noir* Jean-Paul Sartre écrit en préface à l'ouvrage²²⁰ de Senghor sur la poésie africaine et malgache :

« Et puisqu'on l'opprime dans sa race et à cause d'elle, c'est d'abord de sa race qu'il lui faut prendre conscience ».

Cette recommandation de Sartre, Ousmane Sow semble l'avoir prise à la lettre. Avec sa sculpture il se détache de son propre corps pour se regarder de l'extérieur et accepter *l'inscription de sa race dans la peau* pour reprendre l'expression de Stuart Hall. La mise en scène de son propre peuple dans la série consacrée aux Peulhs est significative à cet égard. Parce que le corps est comme le disait Merleau-Ponty *un instrument général de la compréhension du monde* et de l'autre, parce qu'il est au cœur de la dynamique sociale, nous rejoignons Frantz Fanon qui pense que la désaliénation du Noir doit non seulement passer par le canal économique, mais aussi et surtout par le canal social auquel il associe la couleur de la peau. Dans son essai *Peau noire, masques blancs*, il écrit :

« S'il y a complexe d'infériorité, c'est à la suite d'un double processus : - économique d'abord ; - par intériorisation ou mieux, *épidermisation* de cette infériorité ensuite »²²¹.

Cette notion d'*épidermisation* est développée par Stuart Hall qui parle d'une inscription de la race dans la peau. Selon Hall, élargie au corps elle permet de comprendre que l'essence noire est aussi présente à l'intérieur même du corps, même si elle n'est pas visible de l'extérieur. L'épiderme est la surface de contact entre la couleur noire et celui ou celle qui la voit. C'est ce que Toi Derricotte veut dire lorsqu'elle écrit :

« La plupart des Noirs apprennent dès l'enfance qu'ils ne peuvent pas échapper à leur couleur. [...] Etre noir c'est être profondément seul. [...] c'est] cela être noir. Ces peines, ces chagrins, cette tristesse et ces victoires aussi. Cette grande énergie et cette grande profondeur dans nos cœurs... Mais je ne peux pas imaginer des

²²⁰ Senghor, Léopold Sédar. *Anthologie de la poésie africaine et malgache*. Paris : Présence africaine, 1948.

²²¹ Fanon, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Seuil, 1952. P.28.

Blancs partageant une peine aussi forte et aussi aiguë que celle qui vient du fait d'être noir »²²².

Certainement Ousmane Sow qui a connu la colonisation ressent ce sentiment de douleur interne ; même si pratiquement tous les Noirs vivent cette situation de conflit avec la couleur de leur épiderme.

Au même titre que la Négritude, Sow affirme la fierté retrouvée d'être noir. Mais ce faisant Ousmane Sow ne tombe-t-il pas dans le piège des stéréotypes ?

L'œuvre d'Ousmane reproduit à merveille *le corps spectacle* et le modèle des zoos humains de la période coloniale, à la différence que les êtres qui sont montrés sont des corps inanimés, mais porteurs de l'âme d'un peuple. Et comme lors des expositions coloniales, la fascination pour le corps africain est toujours présente²²³. Le public peut aujourd'hui plus librement sans honte et sans culpabilité, sans risque d'être accusé de racisme ou de prendre parti pour une idéologie ethnocentrique, visiter cette nouvelle forme d'*exposition ethnographique*. Et pour cause, c'est de l'art, et surtout un art réalisé par un artiste africain qui met en scène les peuples de son propre continent, de sa propre culture africaine. On ne pourrait donc l'accuser de racisme ou de faire de l'ethnographie coloniale. Tout le monde a donc la conscience tranquille. Joelle Busca relève cette représentation empreinte de stéréotypes lorsqu'elle écrit :

« Il [Ousmane Sow] se plie, bien malgré lui, aux règles de représentation des peuples d'Afrique édictées par l'iconographie colonialiste (jusqu'à la mise en scène dans des expositions coloniales de "spécimens" vivants). Il y a une réelle curiosité pour l'exhibition d'êtres venus d'ailleurs, réputés différents dans leurs corps et dans leurs manières de vivre. Cette sorte d'inventaire ethnologique entrepris par Ousmane Sow est d'autant plus troublant qu'il est africain. Son aspect taxinomique le tient terriblement éloigné de l'esprit des représentations traditionnelles du corps en Afrique, étrangères à tout souci naturaliste. Cette beauté des corps telle qu'il la sculpte est parfaitement abstraite, figée comme dans un conservatoire ou un muséum d'histoire naturelle, et si elle se conjugue au présent, c'est dans un choc frontal duquel se dégage une absence d'émancipation par rapport au regard occidental, qui, posé sur le corps "étranger" est une véritable violence, qui évalue et contraint.

Ousmane Sow donne à voir cette exacte fascination des Blancs pour le corps noir et, sans distance ni position critique, la reprend à son compte »²²⁴.

²²² Derricotte, Toi. *Noire, la couleur de ma peau blanche*. Paris : Kiron Editions du Felin, 2000. P.P. 9, 102, 104.

²²³ Un article du journal l'Humanité consacré à l'exposition d'Ousmane Sow à Troyes et ayant pour sous-titre « En treize sculptures monumentales, l'artiste sénégalais fait choc : celui de la puissance virile et d'une délicatesse ludique exacerbés », écrit : « L'AFRIQUE est à nos portes. Pas l'Afrique des masques immuables, épinglés dans les musées. [...] Non il y a une Afrique vivante à nos portes, l'Afrique de ses corps, [...] de ses visages peints pour la fête ».

²²⁴ Busca, Joelle. *Perspectives sur l'art contemporain africain*. Paris : l'Harmattan, 2000. P. 88-89.

Parfois devant les sculptures de Sow, on ressent une impression de déjà vu. On croirait voir ces personnages sculptés pour les besoins de l'anthropologie et de l'ethnographie coloniale. Le malaise que nous ressentons parfois devant les sculptures de Sow nous confirme qu'elles seraient parfaitement à leur place dans un musée des colonies ou un musée ethnographique. Les personnages de Ousmane Sow ne sont pas dans le fond et la forme très différents des sculptures d'un Arthur Dupagne. Ils ne sont pas non plus éloignés des oeuvres d'un Herbert Ward.

Pour résumer, l'œuvre de Ousmane Sow peut être parfois par certains aspects, problématique et s'enfermer dans une représentation stéréotypée de populations qu'il met en scène. Les sculptures de Sow sont problématiques parce qu'elles répètent un schéma de représentation fondé sur des types anatomiques largement vulgarisés par la sculpture ethnographique. Les corps de Sow racontent une histoire : celle des peuples auxquels ils se substituent. Cette représentation idéalisée des corps à la Sow est réductrice puisqu'elle enferme les populations ainsi appréhendées dans leur seul corps, les arrête à une simple image corporelle. Le corps devient dans ce cadre un attribut, une caractéristique tribale, ethnique. Les Masai, les Noubas, les Zulu, les Peuls ou les Indiens ne sont qu'un corps, leurs corps. C'est à l'inscription de la race dans la peau évoquée par Stuart Hall que nous pensons. Le corps, c'est la race. Seules les séries sur Little Big Horn et les Zulu s'inscrivent dans un cadre historique plus ou moins précis. Encore qu'avec les Zulu, seul le personnage de Chaka fait référence à l'histoire. Dans cette série, le personnage de Chaka est la base sur laquelle se construit le groupe ethnique. Dans les séries sur les Zulu et sur Little Big Horn, même si sont présentes des références historiques, les personnages ainsi représentés restent prisonniers de la vision personnelle du sculpteur et ne sont pas représentés selon leur apparence véritable, mais selon l'idée que Sow se fait d'eux. Il y a là une part importante d'imagination nourrie de stéréotypes sur les personnages et les peuples mis en scène. Que Sow affirme ne pas avoir besoin de voyager pour représenter les peuples qu'il sculpte, pourrait paraître aussi prétentieux que les africanistes qui prétendaient saisir dans leurs sculptures l'*âme africaine*. L'ovation quasi unanime que suscite l'artiste dans les milieux scientifiques et populaires occidentaux est symptomatique de l'intérêt que suscite toujours le corps [fantasmé] de l'Autre. Elle montre à bien des égards combien encore présente est l'imaginaire collectif sur les autres peuples et combien en dépit de tous les discours sur la question, le regard reste attaché aux constructions idéologiques et visuelles de nos sociétés.

3.2. La naissance de l'artiste : réception des œuvres d'Ousmane Sow.

L'aventure Sow débute à la fin des années 1980, lorsqu'il décide de montrer au public les sculptures qu'il réalisait jusqu'alors seulement pour lui : un ensemble de 12 sculptures ou groupes de sculptures auxquelles il donne le titre de *Nouba* en hommage aux populations du sud-Soudan. Il lui faudra d'ailleurs environ quatre années pour venir à bout de son projet.

Toujours cette même année naît la série des *Masai* qui comptent cinq groupes de sculptures. En 1990 les *Zoulou* commencent à voir le jour. Dans le même temps l'artiste se fait de plus en plus connaître dans le monde. Ousmane Sow expose au Musée d'Art Moderne de Troyes²²⁵. La presse française²²⁶ fait un triomphe au sculpteur sénégalais lors de l'exposition. Il n'y a rien d'étonnant à cela, la France et l'Europe vivent l'aventure de la redécouverte de l'Afrique. En effet en 1989, année précédant l'exposition d'Ousmane Sow à Troyes, s'est tenue la grande manifestation artistique, *Magiciens de la Terre* au cours de laquelle l'Afrique refait son apparition dans l'imaginaire et le quotidien des Français. L'année 1989 est une année charnière qui est marquée par l'ouverture sur le monde. C'est l'année du début des bouleversements politiques en Afrique, l'année de la chute du mur de Berlin et du rapprochement est-ouest. Les nations occidentales s'intéressent à l'Autre et se passionnent pour sa culture. La France s'autoculpabilise par rapport au rôle qu'elle joua dans la négation des autres cultures. Le ton est donc à la réparation et à la reconnaissance des diversités culturelles. Il faut alors acclamer une Afrique qui, par la faute de l'Europe, a été mal comprise, mal évaluée et marginalisée. Le politiquement correct imprègne aussi l'art et la culture.

Ce n'est pas une grande surprise si avec tous les bouleversements que le monde a connu en 1989, 1990 soit pour Ousmane Sow une année fructueuse au niveau des expositions. Il expose en effet au Centre d'Art Contemporain d'Angoulême, à la Collégiale Saint-Pierre-le-Puellier d'Orléans, participe à l'exposition, *Festa Nera* à la Citadelle de Calvi, est présent à l'Hotel de Ville de Bordeaux-Pessac et à l'Arche de la défense à Paris. Les nombreuses expositions auxquelles il participe sont pour Ousmane Sow l'occasion de

²²⁵ Le Musée d'Art Moderne de Troyes est la première institution ayant acquis une œuvre d'Ousmane Sow. Il s'agit du *Lutteur couché*, 1984, 50 x 180 x 70 cm, Musée d'Art Moderne de Troyes.

²²⁶ « L'Afrique est à Troyes. Le sénégalais Ousmane Sow a sculpté les lutteurs noubas, ceux qui, du monde des bergers, se mesuraient au temps des récoltes et qui, aujourd'hui, se retrouvent dans les arènes des villes. A troyes, à deux heures de Paris, dans le musée d'art moderne, superbe de classicisme, de la capitale de la Champagne, les treize sculptures monumentales sont, très au-delà du témoignage pour ethnologue, dans le droit-fil de cette lutte avec l'ange dont parlait Malraux, évoquant l'idéal, les formes parfaites recherchées par l'artiste ». *Journal l'Humanité*, édition du 10 avril 1990 ; p. Sources.

voir l'effet que ses œuvres produisent sur le public. Les expositions s'enchaînent et Ousmane Sow se retrouve transporté aux quatre coins du Globe et les publics toujours différents font connaissance avec les sculptures géantes de Sow. Ses sculptures sont accueillies au Centre d'Art contemporain de Montbéliard en 1991, puis au Musée Municipal de Saint-Armand-les-Eaux ; à la Galerie Nationale de Dakar et au Musée Fabre de Montpellier. Au Japon²²⁷, à la Kanda Ogawa Machi Chiyoda Ku de Tokyo, à la MBS Gallery d'Osaka l'exposition est l'événement culturel de l'année. Les Japonais composent en la circonstance une musique destinée à accompagner l'œuvre de l'artiste sénégalais et qui lui est remise sur support CD.

Le chemin vers la reconnaissance internationale se profile avec la participation d'Ousmane Sow à la Documenta IX de Kassel, avec deux de ses Noubas en 1992. La représentation de corps africains dénudés tout en puissance, reproduisant la fascination que le corps, surtout le corps de l'Autre, du Noir a dans l'imaginaire occidental²²⁸, provoque un engouement chez le public qui découvre pour la première fois un africain dont l'art s'éloigne complètement des stylisations propres à la statuaire traditionnelle africaine.

Ousmane Sow vient donc d'entrer par la grande porte dans le gotha du monde de l'art. Les projets d'expositions et de créations se multiplient : au Musée Mandet à Riom, au *Carrefour des Cultures de l'Océan indien* à Saint-Denis, au Théâtre du Merlan à Marseille. L'année 1993 est le début de la création des *Peulh*, le propre peuple d'Ousmane Sow. Il achève cette série l'année d'après et l'expose au Centre International des étudiants et Stagiaires à Paris, à la Maison de la Culture d'Amiens, au Centre d'Arts Plastiques Contemporains de Besançon, au Musée des Beaux-Arts de la Chaux-de-Fonds en Suisse. La revue artistique *Revue Noire* lui consacre un magnifique ouvrage²²⁹ illustré, qui pêche un peu malheureusement par le manque de textes scientifiques sur l'œuvre de l'artiste.

En 1996 c'est au tour des Africains de le célébrer lors de la Biennale de Dakar. La même année il est invité au centenaire de la Biennale de Venise et expose au Palazzo

²²⁷ A Tokyo, au Japon, un collectionneur privé acquiert dans la série Nouba, *La danseuse aux cheveux longs*, 1985, 18 x 150 x 100 cm.

²²⁸ Consulter l'interview de Pierre Gaudibert et Simon Njami, *Revue Noire*, 1991, dont le texte est repris l'année de la Documenta IX par une revue d'art allemande, « Körper... Als wollte Ousmane Sow ein für allemal mit Afrika als Heimat physischer, sinnlicher, schwarzer, skulpturaler und kraftvoller Körper abschließen, indem er sein Spiel mit dem Bild vom Bild treibt. Sow demonstriert die echte Faszination der westlichen Welt für Afrika, indem er es derart sinnlich und lebendig darstellt, daß seine Arbeiten wie Prototypen für ein Naturkundemuseum wirken ». Cité par *Kunstforum International*. "Afrika-Iwalewa", Bd. 122, 1992. P. 309.

²²⁹ Jean-Loup Pivin, Op. Cit. 1994.

Grassi où deux de ses sculptures²³⁰ clôturent l'exposition ; ensuite, au Palais des Nations Unies de Genève pour l'exposition *Dialogues de Paix* et à l'Assemblée Nationale du Sénégal. Les années suivantes, Ousmane Sow est à Toulouse, à Bruxelles, à Tours, à Lyon. Sa compagne et manager Béatrice Soulé réalise un documentaire de 26 minutes sur l'artiste. Le film est nominé en 1997 aux International Emmy Awards à New York, préfigurant le succès phénoménal d'Ousmane Sow à la gigantesque exposition de 1999 sur le Pont des Arts à Paris. Toute l'œuvre du moment de l'artiste est exposée, des *Noubas* à *La Bataille de Little Big Horn* en passant par les séries *Masaï* et *Peuhls*.

Ousmane Sow sur Le Pont des Arts

L'exposition du pont des Arts est certainement celle qui a le plus contribué à asseoir la renommée de l'artiste en France et dans le monde. Selon Joelle Busca, près de quatre millions de personnes auraient visité l'exposition. Le succès de la manifestation est aussi à mettre sur le compte d'une intense couverture médiatique. Joëlle Busca dénonce cette surenchère médiatique déployée autour de Sow et le nombre relativement élevé de personnalités tant du milieu des lettres, des arts, de la politique, que des médias qui se bousculent pour s'extasier devant l'œuvre du maître. La critique est dure, mais juste. Busca cite Olivier Cena dont le commentaire révèle bien le côté malsain qu'il y a dans l'acclamation fait à Sow :

« Mais peut être fallait-il être africain, étranger mais imprégné de notre vieille culture ... pour oser bousculer toutes nos idées reçues, et représenter ce qui nous semblait impossible : des hommes ressemblant à des hommes, un peu plus grands que nature, mais des hommes quand même, *sauvages* parfois, dignes toujours, humains, terriblement humains »²³¹.

Dans un article publié sur internet et signé des initiales F.D., l'auteur explique comment le succès de Sow avait été déjà orchestré par la ville de Paris qui aurait offert un voyage exotique aux organes de presse français pour rencontrer l'artiste chez lui au Sénégal. L'auteur termine son article en soulevant des critiques que nous faisons nôtres, à savoir :

²³⁰ Il s'agit du *Lutteur assis* (fig. X), 1984, 115x130x85 cm, et du *Lutteur debout* (fig. X), 1984, 185x110x100 cm.

²³¹ Busca, Joelle. *L'art contemporain africain : du colonialisme au postcolonialisme*, Paris : l'Harmattan, 2000. P. 85.

« ... les sculptures d'Ousmane Sow auraient sans doute gagnées à être présentées sous leur vrai jour, sans la gloire artificielle dont elles sont aujourd'hui auréolées. Elles n'y auraient peut être pas semblé meilleures, mais elles auraient en tout cas pu faire l'objet d'un regard neutre, voire d'un débat critique qui aurait certainement été utile à l'évolution même de sa sculpture »²³².

Il est des artistes dont les œuvres bénéficient d'une critique à tel point favorable que l'on en viendrait presque à douter de l'objectivité de ces critiques, et à la longue à les trouver tout simplement banales. L'œuvre plastique d'Ousmane Sow est à bien des titres exceptionnelle, loin de nous l'idée de lui contester une quelconque valeur artistique, mais sert-on l'art en se contentant seulement de quelques textes poétiques²³³ en guise d'analyse de l'œuvre d'un artiste fût-il de la carrure d'un Ousmane Sow ? Le travail de Sow bénéficierait plus d'études sérieuses.

Dans un excellent article, Eliane Burnet compare certaines des foires internationales de l'art dans lesquelles sont exhibés les artistes africains comme les zoos humains de la période coloniale. Elle écrit :

« Les zoos humains marquent un moment décisif pour la construction des stéréotypes et des fantasmes : sauvagerie, infériorité de race, exotisme, bizarrerie, étrangeté. Curiosité, fascination et répulsion pour le corps des « sauvages » : la sexualité plurielle, lubrique, bestiale habite l'Occidental comme un désir inassouvi et interdit. « Continent noir », l'Afrique mystérieuse s'offre encore aujourd'hui à notre regard voyeur, avide d'exotisme et de régénération. Que s'est-il passé lors de la grande exposition Les Magiciens de la terre, lorsqu'on a fait venir non seulement des objets, mais aussi des hommes pour exécuter en direct des peintures murales, des mandalas ou des peintures de sable ? Chaque siècle semble avoir les zoos humains qu'il mérite. L'Occident fait venir certaines œuvres africaines dans ses musées et ses expositions pour regarder une certaine Afrique et un certain art africain »²³⁴.

²³² F.D. "La consécration vide d'Ousmane Sow". Sur <http://www.exporevue.com/magazine/fr/ousmane.html>. Consulté le 28/08/2004.

²³³ Les ouvrages édités sur Ousmane Sow, et qui réunissent des textes de personnalités connus du monde l'art, sont le plus souvent des contributions sans véritable analyse. Ousmane Sow y est présenté comme le dernier représentant d'une « caste d'artistes » en voie de disparition. Les écrits sonnent parfois comme des propos d'un âge colonial ou néo-colonial, que l'on croyait révolu. Dans le catalogue édité à l'occasion de l'exposition sur le pont des arts à Paris et paru sous le titre poétique de *Ousmane Sow – le soleil en face*, les contributions d'auteurs comme Emmanuel Daydé, Ernest Pignon-Ernest ou encore Béatrice Soulé donnent à côté de la plaque et on a l'impression de se trouver devant des textes d'adolescents enthousiastes absolument fascinés par le professeur d'art plastique. La situation est identique dans l'ouvrage que lui a consacré Revue Noire, *Ousmane Sow. Sculpture*. Jean-Loup Pivin se sent des âmes de poète devant la profusion d'images des sculptures d'un Ousmane Sow magnifié et élevé presque au rang de demiurge créateur.

²³⁴ Burnet, Eliane. "L'africain de service, des zoos humains aux biennales d'art contemporains". In *Ethiopiennes* n°73. Littérature, philosophie et art. 2ème semestre 2004. Sur http://www.refer.sn/ethiopiennes/article.php3?id_article=117&var_recherche=art+ivoirien. Consulté le 08/04/2006.

Certaines des manifestations internationales auxquelles participent les artistes africains entretiennent chez le spectateur occidental, le même type de voyeurisme que celui qu'avait le public visitant les expositions coloniales et les jardins zoologiques. Ainsi tout le battage médiatique autour de Sow sur le pont des arts est symptomatique de l'avidité d'un certain public français pour la *sauvagerie exotique* des Africains.

3. ROMUALD HAZOUME

3.1. Portrait d'un rebelle

Romuald Hazoumé est certainement aujourd'hui l'un des artistes les plus représentatifs de l'Afrique occidentale francophone. Il est aussi l'un de ceux à qui le mythe de l'artiste, marginal, marginalisé, à la lisière d'un univers que n'arparentent que les élus, s'applique avec force. Le feu et la puissance caractérisent cet artiste atypique que certains considèrent comme un provocateur, d'autres tout simplement comme un génie.

Romuald Hazoumé naît en 1962 à Porto-Novo en République du Bénin, dans une famille gun²³⁵ d'origine yoruba. Issu d'une famille catholique, il est resté cependant très proche des cultes ancestraux dans les lesquels il puise une bonne partie de son inspiration et de ses thèmes. La double influence, qu'il reçoit à la fois de son éducation occidentale et de son appartenance yoruba, reste omniprésente dans son œuvre. Elève doué, mais quelque peu indiscipliné et plus porté vers la création que vers des études longues, Romuald sera assez tôt repéré par ses instructeurs qui décèlent le talent artistique en devenir du jeune homme. L'aventure artistique ne commencera véritablement que dans la fin des années 80 lorsqu'en 1989, il expose au Centre Culturel Français de Cotonou au Bénin et au Centre Culturel Franco-Nigérien de Niamey au Niger son fameux concept de « masques bidons ». Le concept est tout simplement révolutionnaire ! L'originalité est au rendez-vous, le label Hazoumé est ainsi créé. L'artiste lui-même semble un rien mystérieux.

Et progressivement au fil des expositions d'Accra à Helsinki en passant par la Menil Collection de Houston, Hazoumé gagne peu à peu le marché international de l'art. Il participe en 1993, à l'exposition, *La grande vérité, les astres africains* en compagnie d'autres artistes, parmi lesquels Frédéric Bruly-Bouabré de Côte d'Ivoire, Bodys Isek Kingelez de la République démocratique du Congo et Esther Mahlangu de la République sud-africaine. A partir de cette année, Hazoumé commence donner de plus en plus d'importance aux signes de la géomancie dans ses œuvres. En 1994, la série sur les quatre éléments cardinaux de l'esotérisme, la terre, l'eau, l'air et le feu, est réalisée. L'année d'après, c'est-à-dire en 1995, Hazoumé expose à la Biennale de Johannesburg, en Afrique du Sud et à celle d'Istanbul, en Turquie. En 1996, il est invité au Japon, où il expose au Tokushima Modern Art Museum, au Himeji City Museum of Art, au Koriyama City

²³⁵ Les Gun constituent une population de la République du Bénin. On les trouve à l'est du pays notamment dans la ville de Porto-Novo, la capitale politique. Il s'agit en fait d'un peuple issu d'un brassage culturel et linguistique entre les Yoruba arrivés du Nigeria voisin et les Aja dont les origines remontent jusqu'au Togo.

Museum, au Museum of Contemporary Art de Majujame, et au Museum of Fine Arts de Gufu. La même année, Hazoumé est en Allemagne, à la Haus der Kulturen der Welt de Berlin. L'année suivante, Romuald Hazoumé participe à la Biennale de La Havane, à Cuba, *El Individuo y su memoria*. Il participe à la Biennale de Liverpool en Angleterre, en 1999, et à la 5^{ème} Biennale de Lyon, *Partages d'exotismes*, en France, en 2000. Toujours en 2000, Hazoumé expose à la Biennale de Guangju en Corée du Sud. L'année 2000, est aussi l'année où Hazoumé présente pour la première fois, son installation, *La Bouche du Roi*, au Centre Culturel Français de Cotonou, au Bénin. Une variante de l'installation est exposée par la suite en 2005 à la Menil Collection de Houston au Etats-Unis. Entre-temps, en 2003, il travaille en coopération avec le Jardin des Plantes et de la Nature (JPN) de Porto-Novo au Bénin, sur un projet nommé *Copahuba*. Il s'agissait de réaliser des sculptures à partir d'un arbre centenaire du Jardin des Plantes et de la Nature, qui aurait été victime des termites. Les sculptures ainsi conçues par Hazoumé dans le tronc de l'arbre, sont les 16 signes majeurs du Fa.

Nul n'est prophète chez soi, cet adage nul doute que Romuald Hazoumé le connaît très bien puisqu'il le vit depuis de nombreuses années. Mais en juin 2005, l'occasion lui est offerte de conquérir le cœur de ses concitoyens grâce à l'exposition inaugurale *Romuald Hazoumé* organisée par la toute jeune Fondation Zinsou²³⁶. Auparavant ses œuvres font partie de la gigantesque exposition itinérante *Afrika Remix*. En 2006, Hazoumé inaugure avec *La Bouche du Roi*, l'ouverture du Musée du Quai Branly à Paris. Toujours en 2006 et 2007, il est présent à l'exposition, *100% África*, organisée par la Contemporary African Art Collection, dont certaines de ses œuvres font partie. Pour commémorer le 200^{ème} anniversaire de l'abolition de la traite transatlantique, l'installation *La Bouche du Roi* est exposée du 22 mars au 13 mai, au British Museum.

3.2. L'artiste et ses œuvres

Romuald fait partie de ces artistes qui explorent tous les champs de l'art, et qui pour ce faire usent de tous les mediums possibles. A la différence de Ousmane Sow, Frédéric Bruly Bouabré ou encore Suzanne Ouédraogo, Romuald Hazoumé touche à toutes les matières. Il passe d'un média à l'autre : peinture, sculpture, photographie, vidéo, installation, performances..., qui sont autant de réponses aux questions plurielles qu'il se

²³⁶ La Fondation Zinsou a ouvert ses portes le 06 juin 2005. Cette structure privée à l'initiative de la famille Zinsou s'est fixée comme objectif de s'investir dans la culture. La promotion de l'art contemporain constitue une part importante de ses activités.

pose. Il fait partie de ces artistes dont la pratique artistique se nourrit de transgressions. L'œuvre de Hazoumé reste cependant fortement marqué par la religion traditionnelle, même lorsque les thèmes abordent le champ politique, la vie quotidienne ou l'univers religieux. Le *Fa*²³⁷ reste un thème récurrent dans son travail. Romuald Hazoumé se définit lui-même comme un *Arè*, c'est-à-dire un artiste itinérant dont le but est de transmettre son savoir au fil de ses déplacements.

3.2.1. Sous le signe du Fa

La pratique du Fa est familière aux populations installées sur le golfe du Bénin. Elle est pratiquée par de nombreuses populations vivant dans la zone géographique méridionale comprenant les actuels Républiques du Togo, du Bénin et la République Fédérale du Nigéria²³⁸. Déjà fortement répandue pendant la période esclavagiste, la pratique du Fa tire ses origines de la culture yoruba. Elle s'est imposée dans d'autres cultures comme la culture fon, la culture éwé ou encore dans les Amériques et les Caraïbes, apporté par les esclaves. Le Fa est une géomancie divinatoire qui est au cœur de la vie des populations susmentionnées. Toute la vie tourne autour du système du Fa. On le consulte chaque fois qu'il faut prendre une décision importante. On s'adresse au Fa à la naissance d'un enfant, pour connaître le signe sous lequel il est né et les divinités qui président à sa destinée et les grandes orientations de celle-ci. On consulte le Fa pour les questions de mariages, en affaires, pour les guerres, pour les successions..., toutes les décisions qui touchent à la vie des hommes, de leurs communautés sont lues et éclairées par le Fa. Le Fa repose sur seize signes majeurs organisés en paires ; ce qui nous renvoie à un ensemble de 256 signes qui fondent le système.

La graphie des signes est figurée d'une paire de colonnes de traits verticaux ou de points, parallèles, parfois doublés selon la nature de chaque signe et disposés sur quatre plans (voir tableau en Annexe). La lecture de la figuration graphique se fait de la droite vers la gauche. Ce qui fait dire à certains auteurs comme Dietrich Hermann Westermann cité par Bernard Maupoil²³⁹, que la géomancie du Fa aurait été introduite par les Arabes en pays yoruba :

²³⁷ Le Fa est un système de divination fondé sur des combinaisons de seize signes cardinaux entre eux. Cette combinaison aboutit à 256 signes secondaires répondant à différentes interprétations possibles.

²³⁸ Le Fa est un trait culturel commun aux populations Ewé du Togo et du Ghana, aux populations Fons et Yoruba du Bénin et du Nigeria.

²³⁹ Maupoil, Bernard. *La géomancie à l'ancienne côte des esclaves*. Paris : Institut d'ethnologie, 1943.

« Diese in Westafrika weitverbreite Wahrsagekunst ist mit dem Sandschlagen der Mohammedaner verbunden, und ist besonders unter den Yoruba zu einem ausserordentlich komplizierten System weiterentwickelt worden, es handelt sich bei ihm um Tausende von möglichen Konstellationen »²⁴⁰.

Maupoil lui-même ne récuse pas cette prétendue origine arabe, et attribue cet art divinatoire à des origines autres qu'africaines. Il écrit :

« [...], l'absence presque totale de préoccupations astrologiques conscientes, dans un domaine où elles devraient occuper le premier plan, suffit à attester qu'il ne s'agit pas d'une découverte des Noirs, mais d'un emprunt à une civilisation totalement étrangère ; et il serait insuffisant de ne mentionner comme source possible que la géomancie grecque »²⁴¹.

Les seize signes principaux sont dans l'ordre : 1- *Jiogbe Meji*, 2- *Yeku Meji*, 3- *Woli Meji*, 4- *Di Meji*, 5- *Loso Meji*, 6- *Wlen Meji*, 7- *Abla Meji*, 8- *Aklan Meji*, 9- *Guda Meji*, 10- *Sa Meji*, 11- *Ka Meji*, 12- *Tlukpon Meji*, 13- *Tula Meji*, 14- *Lete Meji*, 15- *Ce Meji*, 16- *Fu Meji*. Chacun des signes a une place précise dans le système et ne saurait être interchangeable. Maupoil signale cependant des interversions dans l'ordre d'apparitions des signes chez certains auteurs ou informateurs, mais selon lui ces interversions sont des interprétations faussées. La plupart des devins et des ouvrages produits sur la question, s'accorde sur l'ordre ci-dessus énuméré. Les seize signes sont divisés en *signes mâles* et *signes femelles*. Nous sommes donc en présence d'une sorte de symétrie gémellaire disposée selon le principe de complémentarité mâle-femelle. On peut ainsi distinguer huit signes mâles et huit signes femelles. La série des huit signes mâles est composée de : *Jiogbe Meji*, *Woli Meji*, *Loso Meji*, *Abla Meji*, *Guda Meji*, *Ka Meji*, *Tula Meji*, *Ce Meji*. A ces signes mâles s'adjoignent les signes huit autres femelles suivants : *Yeku Meji*, *Di Meji*, *Wlen Meji*, *Aklan Meji*, *Sa Meji*, *Tlukpon Meji*, *Lete Meji*, *Fu Meji*.

Le premier des seize signes et le dernier, *Jiogbe Meji* et *Fu Meji* sont communément admis pour être respectivement le père et la mère de tous les autres signes. Une autre interprétation veut cependant qu'ils soient plutôt le frère et la sœur aînés des quatorze autres, vu que comme le souligne Maupoil, si on s'en tenait à l'interprétation première qui réunit autour d'un père et d'une mère sept enfants mâles et sept femelles, on se retrouverait devant un problème. En effet le Fa ignore (tait) le chiffre sept, qu'il tient

²⁴⁰ Ibid. P. 50.

« Cet art très répandu de divination en Afrique de l'ouest est lié au système de divination par le sable des Mahométans, et s'est particulièrement développé sous les Yoruba en un système prodigieux et compliqué. Il s'agit ici de milliers de possibilités.

²⁴¹ Ibid. P. 50.

pour être de mauvaise augure. Issiaka Prosper Lalèyê²⁴² également est de l'avis que *Jiogbe Meji* et *Fu Meji* représentent plutôt l'aîné et la benjamine des autres signes.

En dehors de la graphie des signes, il existe également une représentation ésotérique, figurée par des symboles géométriques, végétaux, animaliers ou humains. Ces symboles tirent leurs représentations de mythes, d'allégories, de contes, récits ou encore de légendes.

Selon le système de divination chaque être humain porte inscrit dans sa destinée l'un de ces seize signes majeurs ou l'un des 256 signes dérivés de leurs combinaisons par paires. Si le Fa est présent au cœur de la vie de chaque individu dans les sociétés éwés, fons, guns et yoruba, cependant seuls les initiés peuvent lire et comprendre le message délivré par les signes. Mais l'initié en dépit de sa compréhension des signes n'est pas autorisé à les interroger. Certains de ceux-ci sont particulièrement dangereux. Juste le simple fait de les nommer peut s'avérer mortel. Seul le prêtre de la divination, le *Babalawo*²⁴³ ou le *Bokonon*, est habilité à dire l'oracle. Initié au système, à ses exigences et à ses interdits, il est le lien entre le monde des hommes et le monde sensible dont il traduit les manifestations dans les signes. La pratique du Fa est dévolue à cette catégorie de personne parce qu'elle n'est pas sans danger. En effet dans les cosmogonies des peuples de l'aire culturelle aja-fon-yoruba²⁴⁴, l'univers est conçu comme un ensemble de forces vives qui meuvent l'ensemble. Il existe le monde des humains et celui des esprits. Ces deux mondes coexistent l'un à côté de l'autre, et très souvent s'interpénètrent. Mais nul ne doit ouvrir les portes des deux mondes s'il n'a les connaissances nécessaires. Car chaque fois qu'une porte s'ouvre, elle libère des forces parfois violentes, qu'il faut canaliser, contrôler, apaiser par des sacrifices ou des cérémonies spécifiques. Elizabeth McClelland décrit comme suit la relation qu'a le Yoruba au Fa :

«He [le Yoruba] realizes that powerful supernatural forces influence and control human lives and so it is important for him to be able to interpret the will of these powers, to propitiate and obey them. For this purpose, he needs guidance and it is in Ifá that the Yoruba finds it »²⁴⁵.

²⁴² Lalèyê, Issiaka Prosper. *Pour une anthropologie repensée. ORI L'ONI-SHE (OI) ou de LA PERSONNE COMME HISTOIRE. "Approche phénoménologique des cheminements de la liberté dans la pensée Yoruba"*. Paris : La Pensée Universelle, 1977.

²⁴³ Terme Yoruba désignant la personne initié et habilité à dire le Fa. Dans la culture fon-gun on parle de Bokonon.

²⁴⁴ L'aire culturelle aja-fon-yoruba s'étend dans la partie méridionale des territoires des actuels Républiques du Togo du Bénin et de la République Fédérale du Nigeria. On peut parler dans cette zone comme dans d'autres, de l'existence d'un continuum culturel en dépit de l'érection de frontières du fait de la colonisation.

²⁴⁵ McClelland, Elizabeth. *The cult of Ifá among the Yoruba. Vol. 1: Folk practice and the art*. London : Ethnographica, 1982. P.9.

Le Babalawo ou le Bokonon seul a le pouvoir d'ouvrir ces portes, de communiquer avec les esprits, de définir la nature des sacrifices et des cérémonies à effectuer. Dans l'interprétation que le système divinatoire fait de la vie de chaque être humain, la destinée de chacun d'entre nous est définie avant notre naissance. Mais cette destinée, nous en avons, seuls, fait le choix. Elle est inscrite dans notre *Sè*, qui peut être défini comme étant notre Moi premier, ou encore le souffle vital. Notre incarnation humaine a oublié les informations contenues dans le *Sè*, et la pratique du Fa a pour but de nous permettre de renouer avec les grandes lignes de notre existence. Cette existence prédéfinie que nous portons en nous est en latence, et déjà l'acte de consulter le Fa déclenche les forces qui mettent en branle le mécanisme de notre destinée. Celle-ci peut surgir de façon impétueuse dans notre vie et la mettre sens dessus dessous. C'est la raison pour laquelle l'officiant du Fa grâce à qui le contact a été renoué doit nous indiquer la meilleure manière de contrôler les forces que nous avons libérées. Cependant la destinée en général n'a pas un caractère figé. Il est possible de l'infléchir par des offrandes et sacrifices judicieux aux divinités. Il ne serait pas néanmoins juste de restreindre le Fa à une pratique divinatoire dont le but unique est de savoir l'avenir. Le Fa est en effet en rapport avec la vie antérieure, le passé, le présent et l'avenir.

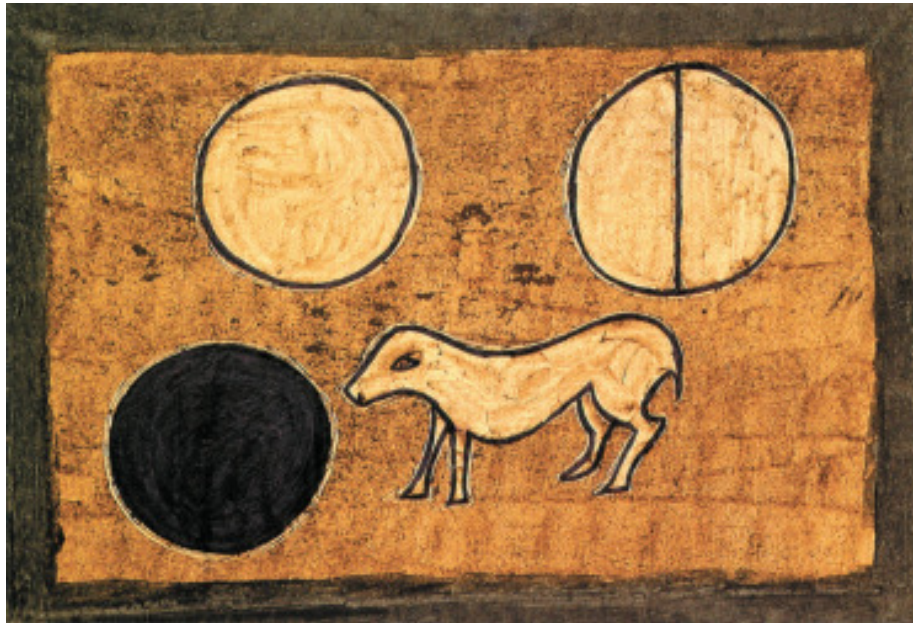
3.2.2. Le Fa dans l'œuvre de Romuald Hazoumé

Contrairement aux masques bidons, la série de toiles consacrée aux signes du Fa, dans l'œuvre de Hazoumé est assez peu connue. La raison est tout simplement liée au fait que ces toiles font partie de la collection personnelle de l'artiste, qui refuse de s'en séparer et se montre quelque peu réticent à les exposer²⁴⁶.

Nous nous intéresserons particulièrement à certaines de ces toiles présentées par la Fondation Zinsou, à l'occasion d'une exposition consacrée à l'œuvre de l'artiste en juin 2005, et inaugurant par la même occasion le début des activités de la jeune institution. L'un des intérêts de ces œuvres réside certainement dans l'identification que Romuald Hazoumé fait des seize signes cardinaux du Fa avec les quatre éléments qui fondent l'ésotérisme, à savoir: la terre, l'air, l'eau et le feu.

²⁴⁶ L'exposition individuelle organisée en 2005 par la Fondation Zinsou à Cotonou, et consacrée à Romuald Hazoumé, a permis au public de pouvoir admirer les toiles en rapport avec les signes de la géomancie du Fa. Pour une fois une bonne partie des œuvres connues, et aussi inconnues du grand public, a été exposée.

Ainsi sur la toile intitulée *Eau*²⁴⁷, (Ill. 36), on trouve les figurations ésotériques des quatre premiers signes principaux du Fa, *Jiogbe Meji*, *Yeku Meji*, *Woli Meji* et *Di Meji*. Sur un fond de couleur ocre-marron, encadré d'une épaisse ligne noire, sont représentées trois figures géométriques et une figure animalière. Les trois figures géométriques représentent toutes des cercles. Le premier des cercles se trouve à gauche dans le tableau. Il est de couleur jaune ocre clair, et est entouré d'un trait noir (*Détail 36 a*). Cette représentation est la figuration ésotérique du premier des signes du Fa, *Jiogbé Meji*. Ce signe représente la naissance, la vie, la respiration. Il implique un début difficile mais un parcours aisé. *Jiogbé Méji* est un signe masculin, gouverne le jour et est associé à l'Orient. Sa représentation graphique en traits indiciels, se présente sous la forme d'une paire de quatre traits verticaux. En fait chacun des 16 principaux signes du Fa se présente en paire, comme si chaque colonne était dédoublée, un peu comme dans un miroir. L'axe de symétrie dans ce dédoublement est vertical. En comparant le cercle de la figuration ésotérique dans le tableau, et la sculpture *Jiogbé Meji*²⁴⁸ (Ill. 37), réalisée par Hazoumé pour le projet *Copahuba*²⁴⁹, on peut se rendre compte que le cercle n'est pas plein, mais creux. La sculpture donne à voir, en effet, un disque creusé se rapprochant plus d'un anneau que d'un cercle véritable, avec une base qui lui permet d'être stable.



36 Hazoumé, Romuald. *Eau*, 1994, 204 x 140 cm, bouse de vache, latérite, indigo, sur toile, Porto-Novo, collection particulière de l'artiste.

²⁴⁷ Hazoumé, Romuald. *Eau*. 1994, 204 x 140 cm, bouse de vache, latérite, indigo, sur toile, Porto-Novo, collection particulière de l'artiste.

²⁴⁸ Hazoumé, Romuald. *Jiogbé Meji*. 2003, 105 x 72 x 30 cm. Bois, Porto-Novo : Jardin des Plantes et de la Nature (JPN).

²⁴⁹ Nous reviendrons plus bas sur le projet Copahuba. Il s'agit d'un projet initié par l'Ecole du Patrimoine Africain (E.P.A.), en collaboration avec le Jardin des Plantes et de la Nature (J.P.N.) et Romuald Hazoumé.



36 a-d Détails de Hazoumé : Eau



37 Hazoumé, Romuald. *Jiogbé Meji*, 2003, 105 x 72 x 30 cm. Bois, Porto-Novo : Jardin des Plantes et de la Nature (JPN).

Juste au-dessous de ce premier signe, se trouve le deuxième cercle, peint en noir, et représentant *Yeku Meji* (*Détail 36 b*). Il s'agit d'un disque plein, par opposition au disque creux de *Jiobé Meji*. Cela est attesté par la sculpture *Yeku Meji*²⁵⁰ du JPN (*Ill. 38*). L'objet sculpté repose sur un support en forme de cuillère, lui-même s'emboîtant dans deux billes de bois creuses. L'ensemble laisse penser à un carrosse ou à une tortue. En traces indicielles, *Yeku Meji* est symbolisé par une double paire de quatre traits verticaux. Les paires sont symétriques l'une par rapport à l'autre selon un axe de symétrie vertical. Sur le plan de l'interprétation ésotérique, *Yeku Meji* renvoie au mystère, à la l'obscurité et aux ténèbres. Il symbolise la nuit, ce qui est caché, et a un rapport à la mort. A l'opposé de *Jiobé Meji*, qui est masculin, *Yeku Meji* est un signe féminin et est associé à l'Occident. Nous avons, en quelque sorte, avec ces deux signes, la pensée que l'on retrouve dans le Yin et le yang des Chinois. Le *Yin*, principe féminin, représente ce qui est dans l'ombre : le principe froid, lunaire, passif, nuageux, caché; la nuit, l'obscurité et le nord. A l'inverse, le *Yang*, principe masculin, désigne la partie ensoleillée, ce qui est chaud, solaire, actif, lumineux, ouvert ; le jour et le sud.

Le troisième signe présent sur la toile *Eau*, se trouve sur la droite du deuxième cercle, et représente un animal (*Détail 36 c*). Ce dernier est difficile à identifier, et possède un pelage d'un ocre clair. Il s'agirait d'un animal sauvage. D'après Bernard Maupoil²⁵¹, on aurait affaire à une hyène. Pourtant la représentation qu'en fait Hazoumé dans le tableau et surtout dans la sculpture réalisée au JPN, donne plutôt l'impression d'un animal de la famille des canidés, un chien pour être plus précis. *Woli Meji*²⁵² (*Ill. 39*), dont il s'agit ici est figuré en signes, par deux lignes de traits verticaux sur quatre plans (les signes sont notés toujours sur quatre plans). Sur le premier et le dernier plan, chacune des colonnes porte deux traits parallèles, tandis que les deuxième et troisième plans sont constitués d'un trait chacun par colonne. Signe masculin, associé au Sud, *Woli Meji* a rapport à la mort, à la dette, à la justice, à la carnation. Il symboliserait également l'univers connu, accessible à l'homme.

Le dernier signe du Fa que l'on retrouve sur la toile *Eau*, est un cercle de couleur ocre traversé en son centre par une ligne verticale, qui en fait deux arcs (*Détail 36 d*). La

²⁵⁰ Hazoumé, Romuald. *Yeku Meji*. 2003, 108 x 152 x 33 cm. Bois, Porto-Novo : Jardin des Plantes et de la Nature.

²⁵¹ Maupoil, Bernard. Op. cit.

²⁵² Hazoumé, Romuald. *Woli Meji*. 2003, 100 x 74 x 30 cm. Bois, Porto-Novo : Jardin des Plantes et de la Nature.

sculpture *Di Meji*²⁵³ (Ill. 40), que nous lui associons, montre que chacun des arcs de cercle est creux. De plus à la différence de la figure peinte, l'objet sculpté porte à son sommet un animal apparaissant sous les traits d'un lézard ou d'un caméléon. L'objet se trouve, comme c'était le cas avec le deuxième signe, *Yéku Meji*, sur un support presque identique. Les traits qui personnalisent *Di Meji*, sont l'inverse de ceux que nous avons vus avec le signe précédent. Cette fois, les premier et quatrième plans sont composés d'un trait par colonne, alors que les deux autres plans, contiennent chacun deux traits par colonne. *Di Meji* indique la trahison, le mensonge, les commérages. Ces derniers faisant qu'on l'associe volontiers à des pseudo *impuretés* liées au sexe féminin. Le signe étant lui-même féminin. Maupoil par ailleurs, explique le double arc de cercles comme censé représenter des fesses. Cette interprétation pourrait expliquer pourquoi l'une des extrémités du support de la sculpture, en l'occurrence, l'extrémité droite, ressemble autant à un pénis érigé. Mais le cercle creux renvoie à l'infini, à ce qui ne peut être cerné, et le caméléon à un potentiel de connaissance dont la totalité n'est pas accessible à l'être humain ordinaire.



38 Hazoumé, Romuald. *Yéku Meji*, 2003, 108 x 152 x 33 cm. Bois, Porto-Novo : Jardin des Plantes et de la Nature.

²⁵³ Hazoumé, Romuald. *Di Meji*. 2003, 120 x 100 x 30 cm. Bois, Porto-Novo : Jardin des Plantes et de la Nature.



39 Hazoumé, Romuald. *WoliMeji*, 2003, 100 x 74 x 30 cm. Bois, Porto-Novo : Jardin des Plantes et de la Nature.



40 Hazoumé, Romuald. *DiMeji*, 2003, 120 x 100 x 30 cm. Bois, Porto-Novo : Jardin des Plantes et de la Nature.

La toile *Eau*, tout comme nous le verrons avec les autres toiles, présente un équilibre interne entre signes masculins et signes féminins : une double paire féminine et masculine. Si les quatre premiers signes du Fa sont associés à l'élément eau de l'ésotérisme, cela n'est pas dû au hasard ou à une lubie de l'artiste, mais ils sont ainsi classés au vu des divinités qui les gouvernent. Comme l'écrit Maupoil :

« [...], les quatre éléments impondérables : le Feu, l'Air, l'Eau et la Terre sont [...] régis par cette loi immuable et universelle [Esprit + Matière = Vie].

[...], il résulte que les quatre éléments composant la géomancie sont régis et gouvernés par les divinités ou fétiches suivants :

Le Feu : placé sous l'égide de Hêbiosso, dieu du ciel, du tonnerre et de la foudre, donc du feu.

L'Air : commandé par Lissa, Kpovodoun et Tohiyo.

Eau : dominée par Dan, Tohossou ou Tovodoun, dieu de l'eau.

Terre : régie et gouvernée par Sakpata, esprit et dieu de la terre et ses dérivés, notamment Hoho – Nà et Kinnessi.

[...]. Chaque signe géomancique, issu de l'esprit et de la matière dont il est la synthèse, sera dirigé par l'esprit de cette matière appelé fétiche ou dieu.

De cette démonstration, il résulte que :

1°) Les signes de feu sont sous influence du fétiche Hêbiosso et ses dérivés.

2°) Les signes d'air sont soumis aux fétiches Lissa, Kpovodoun, Tohiyo et leurs dérivés.

3°) Les signes d'eau sont subordonnés aux fétiches Dan – Tohossou – Tovodoun et leurs dérivés.

4°) Les signes de terre relèvent de Sakpata, Hoho, Nà, Kinnessi et leurs dérivés »²⁵⁴.

D'après les explications de Maupoil, on comprend que les quatre signes présents dans *Eau* sont régis par des divinités dont la prédominance est l'eau, raisons pour laquelle, ils sont réunis dans la toile. Cette distribution des signes est valable également pour les autres toiles. Par contre les couleurs liées aux divinités et aux signes ne sont pas tout à fait respectées, dans la mesure où toutes les toiles sont réalisées sur la même gamme chromatique, située entre les quatre couleurs suivantes : ocre, marron rouge et noir. Certaines divinités comme Dan, la divinité régissant l'eau, sont affectées de la couleur bleue, qui n'apparaît pas dans la toile, ni non plus dans les toiles suivantes. La gamme de couleurs précédemment citée, pourrait être interprétée comme un choix personnel de l'artiste de signifier une *africanité* des éléments géomantiques énumérés. Ainsi la prédominance de l'ocre, du marron, du rouge et du noir pourrait renvoyer au sol poussiéreux africain, surtout à l'Afrique traditionnelle, celle des mystères. Il y a donc un parallèle entre les symboles ésotériques de la géomancie du Fa et les symboles véhiculés par les couleurs utilisées. Il y a aussi une analogie implicite entre les figurations ésotériques des deux premiers signes et les astres solaire et lunaire. Le cercle creux de *Jiogbé Meji* pourrait renvoyer au disque solaire, tandis que celui représentant *Yeku Meji*, renverrait à la lune. La couleur noire de ce dernier symbole correspondrait dans ce cas à l'obscurité associée à l'astre nocturne, alors que la couleur claire du premier symbole s'apparenterait à l'aspect diurne du soleil. Le troisième symbole, en l'occurrence l'animal, quand bien même ce dernier signifierait un animal non domestique, pourrait impliquer

²⁵⁴ Maupoil, Bernard. Op. cit. P. 52.

l'idée abstraite du sacrifice. Enfin, le quatrième symbole de la toile ressemble à une figuration stylisée d'une noix ou d'un cauris. Cette idée ne serait pas à écarter lorsque l'on sait que les noix et les cauris jouent un rôle important dans la consultation du Fa. Il faudrait aussi signaler que le cercle, dans la cosmogonie yoruba représente l'infini. Le monde selon la tradition yoruba s'appréhende sous la forme d'un cercle ou d'un arc de cercle.

Le deuxième tableau, représentant le deuxième élément, a pour titre : *Air*²⁵⁵ (Ill. 41). Ici également tout comme sur la première toile, sont figurés quatre symboles renvoyant aux quatre signes suivants du Fa. Le fond de la toile varie entre l'ocre et le marron clair. La bordure est faite d'une épaisse ligne peinte dans une couleur se situant entre le marron et le rouge bordeaux. Les figures représentées ont comme dans la précédente toile une forme géométrique. Le premier symbole est un cercle dans lequel est inclus un cercle plus petit qui à son tour porte en son centre un point (*Détail 41 a*). Selon Maupoil :

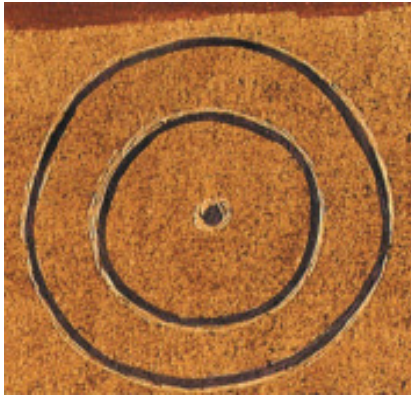
« Le point central représente le fond du trou, l'intervalle compris entre les deux cercles concentriques, le remblai »²⁵⁶.



41 Hazoumé, Romuald. *Air*, 1994, 204 x 140 cm, acrylique, bouse de vache, latérite, indigo, sur toile, Porto-Novo, collection particulière de l'artiste.

²⁵⁵ Hazoumé, Romuald. *Air*. 1994, 204 x 140 cm, acrylique, bouse de vache, latérite, indigo, sur toile, Porto-Novo, collection particulière de l'artiste.

²⁵⁶ Maupoil, Bernard. Op. cit. P 468.



41 a-d Détails de Hazoumé : Air

L'ensemble évoque *Loso Meji*²⁵⁷ (Ill. 42). Ce dernier dans la sculpture possède une extension en forme de triangle oblique, et semble poser sur une base en forme de cuvette, qui elle-même repose sur deux troncs d'arbres creusés. Etant donné que ce signe est aérien, donc gouverné par Hêviosso déité du tonnerre, de la foudre et de l'éclair, la pointe triangulaire dans la sculpture pourrait s'apparenter à une représentation stylisée de l'éclair. Les indices de ce signe donne à voir dans chaque colonne, un trait sur les deux premiers niveaux et deux sur les deux derniers. *Loso Meji* évoque la tristesse, le malheur, les difficultés incessantes, la misère et le sang. Il symbolise la colère, le feu et la foudre, en un mot les attributs associés à la divinité tutélaire. Il s'agit d'un signe mâle, considéré comme dangereux.

Le symbole suivant, à droite, représente un triangle portant à son sommet un second triangle de mêmes dimensions. Dans chacun des triangles, nous avons à courte distance de chaque angle, un point matérialisé et formant avec les autres un nouveau triangle (*Détail 41 b*). D'après Maupoil, chacun des points représenterait une noix et serait de différentes

²⁵⁷ Hazoumé, Romuald. *Loso Meji*. 2003, 90 x 120 x 33 cm. Bois, Porto-Novo : Jardin des Plantes et de la Nature.

couleurs, dans le but d'évoquer l'idée de bigarrure. La sculpture de *Wlen Meji*²⁵⁸ (Ill. 43) au JPN respecte l'image graphique, mais donne plus l'impression d'une imbrication des deux triangles. Le symbole taillé dans le bois se détache en bas-relief, et pourrait passer pour un sapin. Maupoil nous signale en effet que nous ne sommes pas tout à fait éloigné du règne végétal, puisque d'après lui, il s'agirait de piquants de palmiers. *Wlen Meji* est un signe femelle, dont les indices sont à l'inverse du signe précédent, c'est-à-dire, que les deux premiers plans de chaque colonne comportent deux traits, alors que les deux derniers n'en comptent qu'un chacun. Le signe indique des douleurs, des maladies et une situation de conflit. Ce signe est considéré comme un des plus dangereux, car régit par l'une des divinités les plus violentes et les plus craintes du panthéon vodoun, Sakpata, esprit de la terre et des maladies comme la variole. Aussi les points présents dans les triangles pourraient être interprétés comme les marques laissées par la variole sur le corps ou occasionées par les épines du palmier. Sakpata étant une divinité terrienne, on pourrait s'interroger sur la raison pour laquelle le signe fait partie de l'élément air. Maupoil qui classe le signe dans l'élément terre, nous apporte cependant un éclairage sur le sujet, et nous rapporte que *Wlen Meji* est aussi sous la tutelle de Lissa, divinité régissant l'élément air.

Lissa gouverne également le signe suivant que l'on retrouve peint sous le double triangle. Il s'agit d'une simple ligne ondulée (*Détail 41 c*), que la sculpture réussit à restituer, et qui matérialise le signe *Abla Meji*²⁵⁹ (Ill. 44). En figuration indicielle, le signe possède sur le premier niveau de chacune des colonnes, un indice, tandis que les trois autres plans comportent pour chacune des colonnes deux indices chacun. Signe masculin, *Abla Meji* implique un bonheur précoce, des biens qu'il faut se hâter de posséder. La corde symbolise une attache, mais l'interprétation du signe laisse entrevoir pour celui dont il gouverne la destinée de nombreux voyages. Ainsi malgré des attaches à sa famille, à sa terre natale, l'individu né sous ce signe connaîtra beaucoup de déplacements. Ce signe implique aussi quelque part de la solitude, car il astreint selon Maupoil l'individu qui le porte à n'avoir aucune confiance dans la gent féminine.

²⁵⁸ Hazoumé, Romuald. *Wlen Meji*. 2003, 95 x 140 x 28 cm. Bois, Porto-Novo : Jardin des Plantes et de la Nature.

²⁵⁹ Hazoumé, Romuald. *Abla Meji*. 2003, 230 x 115 x 30 cm. Bois, Porto-Novo : Jardin des Plantes et de la Nature.



42 Hazoumé, Romuald. *Loso Meji*, 2003, 90 x 120 x 33 cm. Bois, Porto-Novo : Jardin des Plantes et de la Nature.



43 Hazoumé, Romuald. *Wlen Meji*, 2003, 95 x 140 x 28 cm. Bois, Porto-Novo : Jardin des Plantes et de la Nature.



44 Hazoumé, Romuald. *Abla Meji*, 2003, 230 x 115 x 30 cm. Bois, Porto-Novo : Jardin des Plantes et de la Nature.

La solitude imprègne également le dernier signe de la toile *Air*. A gauche sur la toile, le signe représente deux profils humains tournés vers la gauche et encadrés (*Détail 41 d*). La représentation sur la toile diffère visiblement de la sculpture *Aklan Meji*²⁶⁰ (Ill. 45) du Jardin des Plantes et de la Nature. La sculpture représente deux objets qui se rapprochent d'une forme stylisée de cuillères. Il s'agirait vraisemblablement de formes humaines stylisées à l'extrême. Les deux objets sont identiques, tout comme les deux profils de la toile. Il y a un rapport à la gémellité, puisque *Aklan Meji* exprime le destin divergent des jumeaux. Venus au monde ensemble, les jumeaux n'en ont pas moins des destinées divergentes. Ainsi ce signe exprime la désunion et la séparation, mais aussi les mystères de la vie, puisque donner le jour à deux êtres en même temps est considéré comme une gésine surnaturelle. Dans les anciens royaumes aja-fon et yoruba, la naissance de jumeaux est généralement un signe de bonne augure. Ainsi une mère de jumeaux était-elle honorée. Lorsqu'à trois reprises une femme enfantait des jumeaux, elle recevait de grands honneurs, et n'était plus tenue de se prosterner devant le souverain. La représentation indicielle du signe est l'inverse de celle d'*Abla Meji* : les trois premiers niveaux comportent par colonne deux indices, et le dernier plan seulement un trait par colonne. Le signe serait masculin, et celui dont il gouverne la destinée aurait un destin solitaire, quoique chéri par les autres.

²⁶⁰ Hazoumé, Romuald. *Aklan Meji*. 2003, 40 x 67 x 31 cm. Bois, Porto-Novo : Jardin des Plantes et de la Nature.

Les signes présents sur la toile symbolisant l'élément air ont tous en commun, un parcours dans lequel la solitude joue un rôle important. Pour les personnes nées sous ces différents signes, la vie est pleine de vicissitudes, mais elles parviennent généralement à se hisser au-dessus de leur condition. Il y a cependant une instabilité plus ou moins constante liée à l'élément air qui imprègne ce signe. Ceux dont ils gouvernent la destinée sont malgré tout persévérants, confiants en eux-mêmes et ambitieux. Ils savent s'entourer d'amis ou se faire aimer de leur entourage, tout en cultivant une certaine prédilection pour la solitude. Ce sentiment n'est pas provoqué par l'éloignement volontaire des proches et des amis, mais les sujets influencés par ces différents signes portent en eux-mêmes un désir de solitude, et ne croient généralement qu'en leur propre force.



45 Hazoumé, Romuald. *Aklan Meji*, 2003, 40 x 67 x 31 cm. Bois, Porto-Novo : Jardin des Plantes et de la Nature.

Le troisième tableau de Hazoumé consacré aux signes du Fa, aborde l'élément Feu²⁶¹ (Ill. 46). L'arrière-plan de la toile est marron, mais chaque symbole est figuré sur un fond ocre. Le premier symbole auquel nous avons affaire sur la toile représente un poignard (Détail 46 a). Le poignard est la figuration ésotérique de *Guda Meji*²⁶² (Ill. 47) Signe masculin, *Guda Meji* est considéré comme le plus violent de tous. En tant que signe de feu, il est évidemment sous l'influence de Héviosso, mais aussi sous celle de Gu,

²⁶¹ Hazoumé, Romuald. *Feu*. 1994, 204 x 140 cm, acrylique, latérite, indigo sur toile, Porto Novo, collection de l'artiste.

²⁶² Hazoumé, Romuald. *Guda Meji*. 2003, 200 x 30 x 40 cm. Bois, Porto-Novo : Jardin des Plantes et de la Nature.

divinité des métaux et de la guerre. Gu est considéré comme le plus violent, et l'un des dieux les plus redoutables du panthéon vodun. Les accidents et les morts extrêmement violentes ont presque toujours quelque chose à voir avec lui. Gu est souvent représenté muni d'un immense cimenterre. Le métal et les armes blanches dépendent donc de lui. C'est la raison pour laquelle le symbole ayant trait à *Guda Meji* est un poignard. La valeur indicielle du signe indique sur les trois premiers plans, un trait pour chaque colonne, et deux traits sur le dernier plan de chacune des colonnes. *Guda Meji* indique la virilité, mais aussi la division et des ennuis constants, car celui qu'il affecte se doit d'éviter les zones de conflit ou de tension, au risque d'être pris à partie, ou de déclencher une catastrophe. Le signe implique des morts subites ou des risques d'accidents.

Presque aussi dangereux est le symbole suivant qui figure un profil humain au-dessus de la face concave d'un croissant de lune. Tout autour du profil se trouvent des points censés matérialiser des étoiles (*Détail 46 b*). Dans la sculpture associée et représentant *Sa Meji*²⁶³ (*Ill. 48*), les points sont directement matérialisés sur le profil à peine reconnaissable. L'artiste règle de cette manière le problème lié de la transposition d'une image d'un plan à deux dimensions dans un plan à trois dimensions. Les points, qui dans un plan à trois dimensions auraient été suspendus dans les airs défiant ainsi les lois de la physique, sont tout simplement intégrés au profil. La figure représente en fait une tête humaine dans une calebasse. Au niveau de la représentation en traits, le premier plan de chacune des colonnes comprend deux indices, et les autres en comptent chacun un. *Sa Meji* est un signe féminin, et ceux qui sont sous son influence connaissent à priori une vie heureuse si le signe n'est pas négativement aspecté par la jalousie, la convoitise et l'envie. Le signe a un rapport avec l'occultisme et la *magie noire*. D'après les analyses de Maupoil, la tête humaine symboliserait des démons femelles dénommés *Kènesi*. Il y a un côté ténébreux et nocturne lié aux rapports entre la terre et la lune.

Le troisième symbole de la toile est un serpent (*Détail 46 c*), plus facilement reconnaissable dans la sculpture représentant *Ka Meji*²⁶⁴ (*Ill. 49*). Quoiqu'il figure un serpent, le symbole a un lien étroit avec les jumeaux et la maternité. Le signe indiquerait une certaine aisance dans la réalisation matérielle. Pour un symbole ayant rapport à la maternité, *Ka Meji* est pourtant un signe masculin également lié à la fécondité. Il a pour valeur indicielle, une barre dans chaque colonne sur le deuxième plan, tandis que les autres

²⁶³ Hazoumé, Romuald. *Sa Meji*. 2003, 77 x 57 x 30 cm. Bois, Porto-Novo : Jardin des Plantes et de la Nature.

²⁶⁴ Hazoumé, Romuald. *Ka Meji*. 2003, 283 x 31 x 30 cm. Bois, Porto-Novo : Jardin des Plantes et de la Nature.

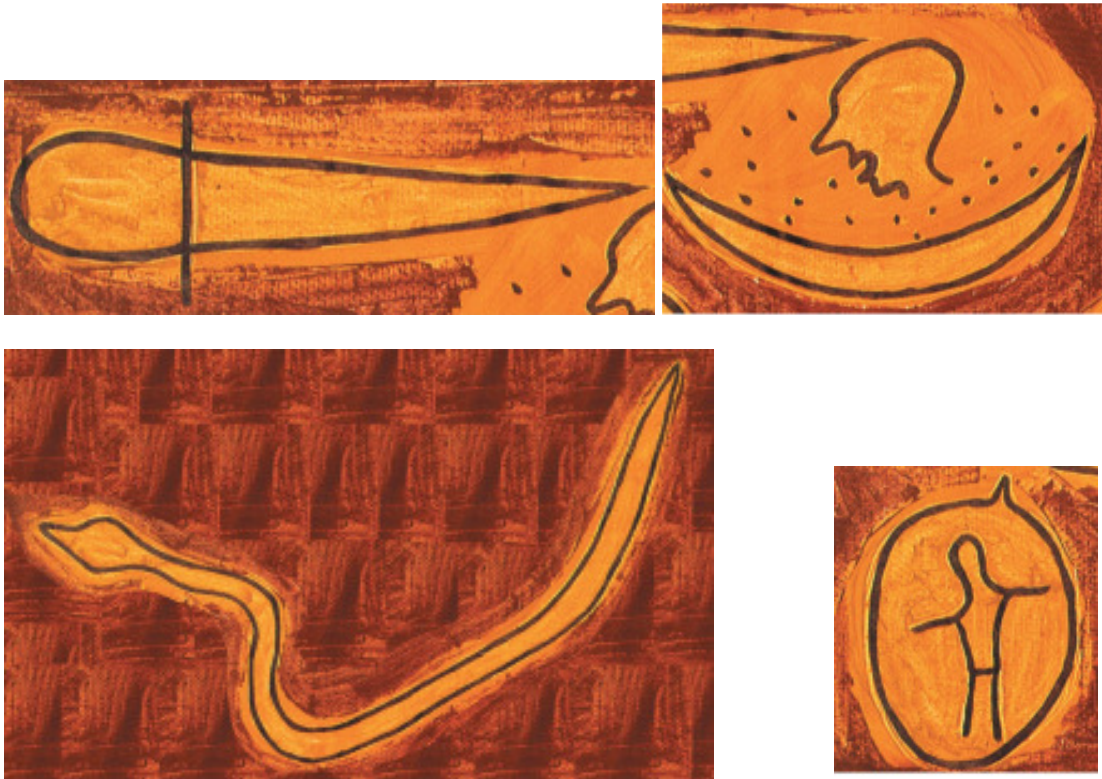
niveaux portent deux barres pour chaque colonne. Les personnes influencées par ce signe font preuve d'opiniâtreté et ne se laissent pas arrêter par les obstacles.

Le symbole suivant, le dernier de la série présente sur la toile, représente un individu dans un cercle qui porte une extension en forme d'épine (*Détail 46 d*). La sculpture nous permet de nous rendre compte qu'il s'agit vraisemblablement d'une tige. *Tlukpon Meji*²⁶⁵ dont il s'agit ici représente un fruit dans le noyau duquel se trouve un être humain en gestation (*Ill. 50*). Le signe implique en effet la grossesse, mais aussi les avortements et les fausses couches. Pourtant celui dont il influence la destinée serait un être capable de taire les secrets à lui confiés, tout comme il serait une personne juste guidée par un souci d'équité et remplie de scrupules. Tout comme l'enfant dans le ventre de sa mère bénéficie du rempart du corps de cette dernière, l'individu né sous le signe de *Tlukpon Meji* jouit d'une protection spécifique du fait de sa naissance sous ce signe. Signe féminin, la valeur indicielle du signe est constituée sur les deux premiers plans et le dernier plan de chaque colonne, de deux lignes. Le troisième plan est constitué seulement d'une ligne par colonne. Il faut signaler que l'une des divinités qui régissent le signe est Hêviosso. Ce dernier en dehors de ses attributions de dieu du tonnerre, de la foudre et de l'éclair, est aussi très souvent assimilé à la justice, la justice divine.



46 Hazoumé, Romuald. *Feu*, 1994, 204 x 140 cm, acrylique, latérite, indigo sur toile, Porto Novo, collection de l'artiste.

²⁶⁵ Hazoumé, Romuald. *Tlukpon Meji*. 2003, 108 x 104 x 32 cm. Bois, Porto-Novo : Jardin des Plantes et de la Nature.



46 a-d Détails de Hazoumé : *Feu*



47 Hazoumé, Romuald. *Guda Meji*, 2003, 200 x 30 x 40 cm. Bois, Porto-Novo Jardin des Plantes et de la Nature.



48 Hazoumé, Romuald. *Sa Meji*, 2003, 77 x 57 x 30 cm. Bois, Porto-Novo : Jardin des Plantes et de la Nature.



49 Hazoumé, Romuald. *Ka Meji*, 2003, 283 x 31 x 30 cm. Bois, Porto-Novo : Jardin des Plantes et de la Nature.



50 Hazoumé, Romuald. *Tlukpon Meji*, 2003, 108 x 104 x 32 cm. Bois, Porto-Novo : Jardin des Plantes et de la Nature.

Les signes formant la toile *Feu* ont une analogie avec la virilité et la fécondité. Ceux qu'ils affectent sont plus ou moins des êtres intègres, épris de justice. Mais le danger plane constamment sur eux, du fait des nombreux ennuis qu'ils s'attirent. Le plus souvent à cause de leur désir de justice, mais aussi à cause de l'influence de certains aspects qu'ils subissent des divinités gouvernant leurs signes respectifs. Ces sont par ailleurs, dans les signes de feu, que l'on trouve les plus violents parmi les seize signes du Fa. Cela est certainement dû à la personnalité des dieux qui y sont présents, mais est aussi en partie lié au dynamisme, à la chaleur et à la puissance associés au feu. La puissance dévastatrice du feu est parfois difficilement contrôlable, même pour celui qui en aurait la maîtrise. Zeus n'a-t-il pas puni Prométhée pour avoir apporté le feu aux hommes, de peur que ces derniers n'accèdent à leur tour à la divinité, et par le feu soient en mesure de renverser les anciens dieux ? Les craintes de Zeus se sont malgré tout réalisées, puisque l'Homme a conquis le feu, et a immolé ses dieux sur l'autel de la raison, pour s'instituer lui-même dieu des temps nouveaux.

La dernière toile relative au quatuor élémentaire concerne la *Terre*²⁶⁶ (Ill. 51). Les symboles qu'elle contient sont les derniers des seize signes cardinaux du Fa : *Tula Meji*, *Lete Meji*, *Ce Meji* et *Fu Meji*. Le fond de la toile est d'une couleur ocre clair. Les symboles sont peints en marron et leurs contours sont soulignés en noir. L'épaisse *ligne-cadre* est également marron.

Le premier des symboles figure un polygone surmonté d'un objet s'apparentant à une poignée, ou à un profil d'oiseau (*Détail 51 a*). La représentation sculpturale de *Tula Meji*²⁶⁷, ne permet pas non plus de se faire une idée précise de ce dont il s'agit. La sculpture représente une structure de forme polygonale, surmontée d'une extension de forme ovale, qui elle-même porte à son sommet une excroissance. Cette dernière pourrait aussi bien être interprétée comme la manche d'un objet, ou le bec d'un oiseau, un toucan par exemple (Ill. 52). D'après les explications de Maupoil, nous aurions affaire à une blouse qui était portée à Abomey, uniquement par les hauts dignitaires du roi et les soldats. S'il s'agit d'une blouse comme l'avance Maupoil, nous pourrions interpréter l'image sur la toile comme la stylisation d'un vêtement porté par un cintre. Pourquoi une blouse symboliserait-elle *Tula Meji* ? Le signe gouvernerait les bavards et régirait la parole. Nous pourrions avancer que la blouse pourrait symboliser l'enseignement et la transmission liés à la parole. La blouse serait donc un attribut de celui qui dispense l'enseignement, ou transmet la connaissance et le message. Par ailleurs un des signes secondaires du Fa, *Ce Tula*, que l'on fait obligation au Babalawo ou au Bokonon, de nommer après les seize signes primordiaux, est considéré comme le messenger de tous les signes du Fa, signes principaux aussi bien que signes mineurs. D'autre part, *Tula Meji* est régité par Lègba, une divinité extrêmement dynamique, qui a aussi pour attribution d'être le messenger des dieux. Certains mythes racontent en effet, que chaque dieu a son langage propre qui ne peut être compréhensible des autres. Lègba serait le seul qui possède la faculté de comprendre les différents langages des différents dieux. Ainsi sert-il de lien entre les diverses divinités du panthéon, mais aussi entre les dieux et les hommes. Enfin, un autre mythe raconte que la divinité connue sous le nom de Fa, et de qui les hommes tiennent l'oracle, aurait été instruite dans cette science par Lègba lui-même, qui l'aurait subtilisée à quelque divinité ou être surnaturel. Il serait en quelque sorte l'équivalent du Prométhée grec. En général,

²⁶⁶ Hazoumé, Romuald. *Terre*. 1994, 204 x 140 cm, acrylique, latérite, indigo, sur toile, Porto Novo, collection de l'artiste.

²⁶⁷ Hazoumé, Romuald. *Tula Meji*. 2003, 50 x 95 x 28 cm. Bois, Porto-Novo : Jardin des Plantes et de la Nature.

tout sacrifice et toute consultation de Fa nécessite des sacrifices ou libations préliminaires à Lègba.

Tula Meji est un signe masculin et sa figuration indicielle laisse apparaître sur le deuxième plan de chaque colonne, deux traits tandis que les autres plans n'en contiendraient qu'un seul pour chacune des colonnes.

Le deuxième symbole sur la toile est un carré inscrit dans un cercle (*Détail 51 b*). Deux figures géométriques couplées. L'une symbolisant l'infinité et l'autre la matérialité et la rigidité. Nous sommes d'accord avec Maupoil qui interprète le cercle comme le domaine de l'inconnaissable et le carré, le domaine des connaissances humaines. En un mot, le ciel et la terre. La sculpture censée représenter ce signe, *Lete Meji*²⁶⁸ (*Ill. 53*), se démarque de l'image ésotérique originelle. Si l'on peut identifier dans la sculpture un carré inscrit dans un cercle, les deux figures sont incomplètes. On pourrait supposer que la forme de la sculpture telle qu'elle apparaît aurait été déterminée par les dimensions du bois. Il aurait certainement manqué d'espace à l'artiste pour pouvoir sculpter l'image ésotérique exacte.

L'énergie, le dynamisme et la puissance habitent ce signe féminin. Signe de terre par excellence, il est gouverné par Sakpata. L'être dont il préside à la destinée serait rempli d'assurance et d'une grande obstination. Il s'agirait d'un individu passionné et dominé par ses passions.

La passion domine également le signe suivant, dont le symbole sur la toile figure un croissant de lune avec la face creuse tournée vers le bas (*Détail 51 c*). La sculpture matérialisant *Ce Meji*²⁶⁹, montre cependant la face creuse du croissant de lune tournée vers le haut (*Ill. 54*). Cette inversion dans la sculpture serait due à des commodités techniques, permettant à l'objet de reposer avec plus de stabilité sur son support. *Ce Meji* est un signe masculin, et à l'instar du signe précédent gouverné par Sakpata. D'après Maupoil, il s'agirait d'un signe dont la combinaison avec le précédent signe est néfaste. Il écrit :

« Signe très dangereux, il ne s'associe pas avec *Lete*, car tous deux sont aussi redoutables que funestes, l'un et l'autre »²⁷⁰.

Ce Meji annonce la rupture et l'éphémère. Celui dont il influence la destinée serait d'une grande prétention, inconstant dans ses sentiments et dominé par ses passions. En indices de traits, le signe est figuré par un trait sur le premier et le troisième plan dans

²⁶⁸ Hazoumé, Romuald. *Lete Meji*. 2003, 130 x 100 x 22 cm. Bois, Porto-Novo : Jardin des Plantes et de la Nature.

²⁶⁹ Hazoumé, Romuald. *Ce Meji*. 2003, 110 x 72 x 25 cm. Bois, Porto-Novo : Jardin des Plantes et de la Nature.

²⁷⁰ Maupoil, Bernard. Op. cit. P. 81.

chaque colonne, et de deux traits sur le deuxième et le quatrième niveau, dans chacune des colonnes.

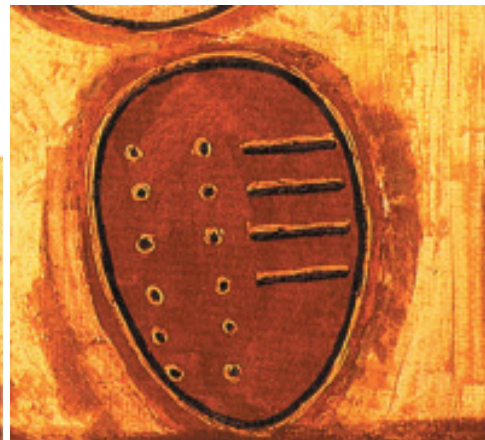
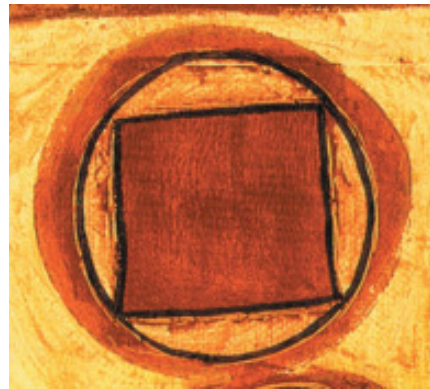
Le dernier symbole que l'on peut observer sur la toile *Terre*, est aussi le signe qui clôt les seize signes majeurs du Fa. Le symbole représente une figure géométrique de forme ovale, allongée sur un plan vertical. Dans cette figure sont inscrits, sur la gauche, une série de points. On distingue douze points répartis en deux colonnes de six points chacune. Sur la droite, toujours dans l'ovale, sont tracés quatre lignes horizontales disposées les unes sous les autres (*Détail 51 d*). Alors que les lignes s'arrêtent à la hauteur des quatre premiers points dans la peinture, dans la sculpture, elles sont réparties de façon à s'aligner sur la hauteur des colonnes (*Ill. 55*). Ce dernier symbole représente *Fu Meji*²⁷¹. *Fu Meji*, la mère ou la sœur aînée des quatorze autres signes précédents du Fa, est un signe féminin qui évoque le principe maternel, la douleur et le deuil, la fragilité et la dispersion des biens. La figuration indicielle présente le premier et le troisième niveau comportant deux traits par colonne, tandis que les deuxième et quatrième niveaux, en comptent un par colonne. L'image qui représente la forme de la figure ésotérique symbolisant *Fu Méji* est un œuf qui porte dans sa matrice les autres signes. L'œuf est associé au principe maternel. Cela semble accréditer l'idée selon laquelle *Fu Meji* pourrait être la mère des autres signes. Dans ce cas les points et les traits à l'intérieur de l'œuf pourraient bien être des figurations indicielles stylisées des autres signes, que la mère *Fu Meji* porte en elle. Comme le suggère Maupoil, les douze points renvoient aux douze derniers signes, tandis que les traits symboliseraient les quatre principes régissant le monde : la vie et la mort, le connu et l'inconnaissable. Ces principes comme nous l'avons noté plus haut sont symbolisés respectivement par *Gbe Meji*, *Yeku Meji*, *Woli Meji* et *Di Meji*.

Les signes de Terre sont dominés par la douleur, les passions, les sentiments égoïstes ; bref par des aspects de l'existence que l'on dirait triviaux, et liés au quotidien, à la vie sur terre. Des quatre éléments, la terre est la seule qui ait une consistance matérielle, et dont l'influence sur ceux qu'elle imprègne ait beaucoup à voir avec les sensations et les sentiments. L'eau également a des rapports avec les émotions. Le liquide est en effet plus matériel que le feu et l'air qui peuvent paraître plus fugaces que les deux premiers éléments.

²⁷¹ Hazoumé, Romuald. *Fu Meji*. 2003, 90 x 98 x 35 cm. Bois, Porto-Novo : Jardin des Plantes et de la Nature.



51 Hazoumé, Romuald. *Terre*, 1994, 204 x 140 cm, acrylique, latérite, indigo, sur toile, Porto Novo, collection de l'artiste.



51 a-d Détails de Hazoumé : *Terre*



52 Hazoumé, Romuald. *Tula Meji*, 2003, 50 x 95 x 28 cm. Bois, Porto-Novo : Jardin des Plantes et de la Nature.



53 Hazoumé, Romuald. *Lete Meji*, 2003, 130 x 100 x 22 cm. Bois, Porto-Novo : Jardin des Plantes et de la Nature.



54 Hazoumé, Romuald. *Ce Meji*, 2003, 110 x 72 x 25 cm. Bois, Porto-Novo : Jardin des Plantes et de la Nature.



55 Hazoumé, Romuald. *Fu Meji*, 2003, 90 x 98 x 35 cm. Bois, Porto-Novo : Jardin des Plantes et de la Nature.

L'analogie entre les signes du Fa et ceux du zodiaque est assez évidente. Ces derniers sont aussi classés selon les quatre éléments : air, eau, feu et terre. Chacun des signes du zodiaque est également sous l'influence d'un ou plusieurs astres. La plupart de ces astres portent des noms qui dans l'antiquité renvoyaient à des divinités du panthéon

gréco-romain. Honorat Aguessy²⁷² va même jusqu'à proposer des correspondants latins aux différents signes cardinaux du Fa, que nous reproduisons dans le tableau ci-dessous.

Gbé-Mèji	Via
Yéku-Mèji	Populus
Wôli-Mèji	Conjunctio
Di- Mèji	Carcer
Wèle- Mèji	Fortuna Major
Loso- Mèji	Fortuna Minor
Turukpè- Mèji	Albus
Ka- Mèji	Rubens
Tula- Mèji	Puella
Lètè- Mèji	Puer
Abla- Mèji	Laetitia
Aklâ- Mèji	Tristitia
Sa- Mèji	Caput draconis
Guda- Mèji	Cauda draconis
Fu- Mèji	Acquisitio
Lè- Mèji	Amissio

Sans remettre en cause le caractère scientifique d'une telle démarche, nous pensons que l'établissement d'une telle correspondance ne repose sur aucun véritable postulat.

Il existe cependant une analogie avec l'astrologie occidentale comme nous l'avons montré plus haut. Comme dans le zodiaque, le Fa implique des Maisons où les divinités sont prédominantes selon la position qu'elles occupent dans ladite maison. La différence entre les deux systèmes est le nombre de signes qu'ils comptent chacun : douze pour l'astrologie occidentale et seize pour le Fa. Il est vrai aussi que le Fa se décline en 256 signes secondaires mais en prenant en considération l'ascendant dans le zodiaque, nous pouvons nous rendre compte qu'en dehors des douze signes principaux, il existe 144 signes que l'on pourrait nommer secondaires.

²⁷² Aguessy, Honorat. "La problématique de l'identité culturelle africaine". In Unesco. *L'affirmation de l'identité culturelle et la formation de la conscience nationale dans l'Afrique contemporaine*. Tournai : Gédit, 1986. P. 24.

Le Fa comme nous l'avons expliqué dans le point précédent, imprègne la vie des adeptes jusque dans les plus infimes décisions. Pour Hazoumé, il constitue une quête, le sens à donner à sa vie. En dehors de son caractère sacré, le Fa est une philosophie de la vie, un questionnement existentiel sans fin. D'après l'artiste, l'art divinatoire du Fa lui permet d'apporter des réponses à certaines questions essentielles et existentielles qu'il se pose sur son origine et sur son devenir. Dans l'interview accordée à Florent Couao-Zotti²⁷³ pour le compte du catalogue accompagnant l'exposition *Romuald Hazoumé* à la Fondation Zinsou, il explique :

« L'influence du *fâ* est notable dans ma peinture, mais j'y ai recours comme ancrage culturel à partir duquel j'articule des questions sur moi-même, sur l'avenir de l'Afrique, sur l'évolution du monde. C'est une quête que j'ai entreprise. Et comme toute quête, il y a un travail permanent de recherches. Car le *fâ*, c'est d'abord et avant tout une connaissance sacrée »²⁷⁴.

La définition que donne Hazoumé de son art ne laisse planer aucun mystère sur l'importance du numineux dans sa démarche artistique. Cette démarche est si marquée par le spirituel, que Hazoumé s'abstient de signer ses tableaux. L'explication qu'il donne à Thomas Fillitz est la suivante :

« Ich signiere nicht mehr meine Bilder ... Denn ich habe diese Symbole besser verstehen gelernt. Ich kann mir nicht erlauben, mich neben diese Symbole zu setzen »²⁷⁵.

Les sculptures Copahuba du Jardin des plantes de la Nature sont aussi doublement marquées de cette charge sacrée. Le jardin était avant la colonisation française, la forêt sacrée du Migan, ministre de la justice et *bourreau* du royaume de Xogbonu, connu sous l'appellation de Porto-Novo. Lorsque le royaume fut placé sous protectorat français, la forêt sacrée devint le jardin du gouverneur, puis plus tard un jardin botanique où furent introduites des espèces expérimentales en provenance du monde entier. Laissé par la suite à l'abandon après le départ des Français, il fut réhabilité et institué en musée naturel sous la gestion de la Direction de l'Agriculture (DAGRI) et de l'Ecole du Patrimoine Africain

²⁷³ Ecrivain et dramaturge béninois, auteur notamment de *Il est l'auteur de plusieurs romans et pièces de théâtre dont *La nuit des anges*, *Ce Soleil où j'ai toujours soif*, *Notre pain de chaque nuit*, et *Le cantique des cannibales*.*

²⁷⁴ Couao-Zotti, Florent. "Romuald Hazoumé. Entre la jubilation et l'incantation artistique". In *Romuald Hazoumé*. Catalogue d'exposition. Cotonou : Fondation Zinsou, 2005. P. 23.

²⁷⁵ Fillitz, Thomas. *Zeitgenössische Kunst aus Afrika. 14 Gegenwartskünstler aus Côte d'Ivoire und Bénin*. Wien, Köln, Weimar : Böhlau Verlag, 2002. P. 152.

« Je ne signe plus mes tableaux ... Car j'ai mieux appris à connaître ces symboles. Je ne peux pas me permettre de me représenter à côté d'eux ».

(EPA). L'espace n'a cependant pas pour autant cessé de garder pour les populations, un caractère sacré. Certaines essences centenaires, bicentennaires ou tricentennaires sont encore objets de vénération. L'arbre dont sont issues les sculptures est un copahu (*Copaifera officinalis*) centenaire, une espèce d'origine sud-américaine, plus précisément du Brésil, et très rare en Afrique de l'Ouest. L'espèce fut introduite au jardin en 1908 venant de la pépinière de Nogent en France. Sans être au départ une espèce sacrée, l'introduction de l'arbre dans un domaine sacré a contribué à sa sacralisation. Lorsque l'arbre s'effondra en 2002 sous l'attaque conjuguée des termites et de l'humidité, la direction du JPN en collaboration avec Hazoumé décida d'en extraire des sculptures qui soient adaptées à l'espace sacré que constitue le jardin. C'est ainsi qu'est née l'idée des signes du Fa. Ainsi ces sculptures sont des œuvres sacrées dans un domaine marqué du signe du sacré.

Un art sacré que l'on retrouve chez de nombreux autres artistes béninois, et qui fait dire à Couao-Zotti que « [le] vodun [est] érigé au départ comme à l'arrivée [du langage artistique]. Le vodun comme ferment indispensable de la créativité »²⁷⁶. Ainsi appréhendé, Romuald Hazoumé ne serait pas seulement artiste, mais également en quelque sorte un prêtre, ou un guide spirituel, une définition qui est en parfaite adéquation avec le concept ayant présidé à *Magiciens de la Terre*. La création artistique proprement dite chez Hazoumé, ne s'effectue pas sans auparavant une préparation préalable qui est de l'ordre du sacré : prières ou invocations. Car affirme l'artiste :

« Tu ne peux pas couper un arbre sans lui demander la permission ; tu ne peux pas utiliser une tronçonneuse sans établir un dialogue avec la nature. Il faut toujours invoquer l'esprit qui habite les êtres. Créer un corps à corps pour arracher à la nature la liberté de façonner le matériau à partir duquel se fait la création. C'est l'autre dimension de mon travail d'artiste qui n'est pas visible »²⁷⁷.

La démarche de Hazoumé n'est pas sans rappeler celle de Joseph Beuys, qui fonde sa pratique artistique sur la recherche des principes spirituels et magiques à la source de l'art. Principes qu'il sembla trouver dans le chamanisme. Il n'est pas exclu que sans avoir été directement influencé par Beuys, Romuald Hazoumé ait trouvé en l'artiste allemand certaines réponses à ses questions, et peut être une voie à explorer. Une œuvre de Hazoumé est d'ailleurs consacrée à Beuys. L'œuvre intitulée *Beuys II*²⁷⁸, est un masque réalisé à partir d'un bidon. Le bidon est de couleur jaune. La poignée fait office de nez, l'espace

²⁷⁶ Couao-Zotti, Florent. "Etats et éclats d'une nouvelle génération". In L'harmattan 2000. Art contemporain au Bénin. Cotonou : Centre Culturel Français, 2000. P. 8.

²⁷⁷ Couao-Zotti, Florent. "Romuald Hazoumé. Entre la jubilation et l'incantation artistique". Op. cit. P. 24.

²⁷⁸ Hazoumé, Romuald. *Beuys II*. 1997, 23 x 24 x 27 cm. Bidon en plastique et chapeau feutre, Genève, Contemporary African Art Collection (CAAC), collection Jean Pigozzi..

creux sous la poignée de pommettes et de poches où pourraient s'inscrire les yeux, et le goulot fait office de bouche. Le bidon est coiffé d'un chapeau de feutre noir (Ill. 56), un accessoire dont Beuys ne se séparait pratiquement jamais. La sculpture peut être interprétée comme un hommage à Joseph Beuys, dont la quête spirituelle est en rapport avec celle qu'entreprend Hazoumé. Les deux artistes replacent le sacré au cœur de leur pratique, et entreprennent de dialoguer avec les esprits dont sont faits les choses et les êtres.



56 Hazoumé, Romuald. *Beuys II*, 1997, 23 x 24 x 27 cm. Plastique et chapeau feutre, Genève, Contemporary African Art Collection (CAAC), collection Jean Pigozzi.

Une telle pratique qui fait de l'artiste un initié pénétré des mystères du sacré, établit une barrière entre l'artiste et le public qui, pour comprendre l'œuvre d'art se doit d'être lui-même initié. En effet, la compréhension de l'œuvre devient insaisissable, en effet, lorsque le public ne dispose d'aucune connaissance ésotérique préliminaire. De ce fait la lecture devient superficielle et l'appréhension de l'œuvre se limite aux fantasmes et à l'imaginaire qu'elle suggère, aux émotions qu'elle suscite. A quel public s'adresse de telles œuvres qui

portent en elles l'âme ou l'esprit d'un peuple, mais qui ne parvient pas à s'approprier cet art ? L'artiste serait-il devenu un guide qui parle le langage sacré de son peuple pour communiquer avec un autre peuple ? Dans ce cas il est quasi évident qu'il ne puisse se faire comprendre sans qu'il ne subsiste des malentendus et des incompréhensions. Le peuple auquel appartient l'artiste se serait-il tellement éloigné de ses traditions, qu'il n'arrive plus à comprendre le message que l'artiste lui adresse, et que ce dernier lui tourne le dos pour s'adresser à d'autres ? Les aurait-il enfouis dans les tréfonds de sa mémoire ? Ou simplement ce peuple aurait-il oublié qui il est et d'où il vient comme semble le suggérer Romuald Hazoumé dans son installation la *Bouche du Roi*²⁷⁹ ?

3.2.3. La Bouche du Roi et la mémoire de l'esclavage.

L'expression *La bouche du roi* tire son origine de l'embouchure d'un fleuve situé aux frontières des Républiques du Bénin et du Togo, baptisé *a boca de rio* (embouchure du fleuve) par les explorateurs portugais. Les colonisateurs français dans une mauvaise interprétation substituèrent à l'expression originelle celle de *La bouche du roi*.

L'installation se compose de 304 masques réalisés à partir de jerrycans d'essences de couleur noire (*Ill. 57*). Les bidons, à même le sol, sont disposés soigneusement, de sorte qu'ils forment quatre rangées. Certains des bidons portent des marques de peinture ou des traces d'écriture, d'autres ont, attachés à la poignée, des colliers de perles, des ficelles, des plumes de volaille, des cauris, ou encore des statuettes (*Détails 57 a-c*). A certains endroits de l'installation sont disposées des bouteilles de gin (*Détail 57 d-e*), tantôt étendues et rangées les unes contre les autres dans un sens et dans l'autre, tantôt maintenues debout. Dans la première rangée en partant du bas, on peut distinguer deux morceaux d'étoffes de couleur blanche disposés sur un plan symétrique selon un axe déterminé dans le sens de la longueur (*Détail 57 e*). Sous chacune des étoffes, se trouvent six petits miroirs de forme rectangulaire, retournés face contre le sol. Viennent ensuite de part et d'autres, deux petits sacs de raphia. En dessous des sacs on trouve de chaque côté, unealebasse pleine de cauris, que suit une autre contenant des perles de verres. Sous chacune desalebasses de perles on peut distinguer des feuilles de tabac séchées. Un long fusil²⁸⁰ se trouve sous les

²⁷⁹ Hazoumé Romuald. *La Bouche du Roi*. 1997-2004, 1000 x 290 cm. Installation. Vidéo, son et matériaux mixtes (bidons plastiques, bouteilles, verres, perles, cauris, tabacs, miroirs, tissus, calebasses...).

²⁸⁰ D'après les images de l'œuvre contenues dans le catalogue publié par la Menil Collection de Houston pour l'exposition consacrée à *La Bouche du Roi*, et reprises par le Musée du Quai Branly, il semblerait que le fusil ait été ajouté plus tard. Les photographies que nous avons prises de l'installation attestent de la présence du fusil, tandis qu'il est absent dans celles contenues dans les deux catalogues.

objets ci-dessus énumérés et, pour clore le tout, deux masques en bidon. Le premier sur la gauche est de couleur jaune et représente un personnage portant sur ce qui lui tient lieu de tête, une couronne. Il a les cheveux blonds et la moustache également blonde, réalisés à partir de fibres synthétiques (*Détail 57 f*). Le second personnage, à droite, est matérialisé par un bidon de couleur noire. Il porte sur la tête un couvre-chef de même couleur, décoré de motifs circulaires et en forme de losange, de couleur jaune. Le personnage porte sur son nez, un *cache-nez* en aluminium (*Détail 57 g*). L'espace entre les deux personnages est occupé par une petite balance à peser en métal.



57 Hazoumé Romuald. *La Bouche du Roi*, 1997-2004, 1000 x 290 cm. Installation. Vidéo, son et matériaux mixtes (bidons, plastiques, bouteilles, verres, perles, cauris, tabacs, miroirs, tissus, calebasses...).



57 a-c Détails de Hazoumé ; *La Bouche du Roi*



57 d-e Détails de Hazoumé : *La Bouche du Roi*



57 f-g Détails de Hazoumé : *La Bouche du Roi*

Sous les bidons constituant les parties avant et centrale de l'œuvre exhalent des odeurs nauséabondes, et une onde acoustique qui, lorsqu'on écoute attentivement est formée de mélodées, de cris, de gémissements et de pleurs. Ces lamentations sont égrenées dans cinq langues originaires de la région géographique constituée par le Togo, le Bénin et le Nigeria. Il s'agit du *yoruba*, de l'*idaacha*, du *mahi*, du *mina* et du *holli*.²⁸¹ Ces cinq langues sont parlées dans la zone méridionale de la région géographique nommée plus haut.

En dehors de l'installation constituée de masques en bidons d'essence, il y a un documentaire-vidéo relatant le quotidien des trafiquants d'essence. Le trafic d'essence est une réalité qui fait partie du quotidien des béninois. Il s'agit d'une activité menée dans un secteur échappant totalement au contrôle de l'Etat par des personnes dont elle constitue parfois l'unique moyen de subsistance. Ces personnes achètent de nombreux bidons d'essence sur le marché local et vont s'approvisionner au Nigeria en essence qu'ils viennent revendre sur le marché béninois à tous les angles de rues. Les moyens de transports utilisés pour ce trafic sont toujours rudimentaires. Il s'agit de motocyclettes sur lesquelles les trafiquants entassent de façon tout à fait ahurissante des dizaines de bidons remplis d'essence, méprisant leur propre sécurité et de celle des autres usagers de la route. L'acheminement de l'essence est extrêmement risqué, d'une part à cause de l'aspect illégal de ce commerce, et d'autre part les trafiquants constituent avec leurs motocyclettes de

²⁸¹ Quoique ces langues soient parlées dans les trois pays que constituent le Bénin, le Nigeria et le Togo, le Bénin est le seul des trois dans lequel se retrouve l'ensemble des cinq langues. En effet le *yoruba* d'origine nigériane fut apporté par les migrants qui se sont installés à l'est du Bénin. Le *mina*, quant à lui est localisé dans la partie ouest du Bénin, à la frontière avec le Togo où il est également largement utilisé dans la partie sud et centrale du pays. En ce qui concerne les *Hollis* et les *Idaachas*, ce sont des populations apparentées aux *Yorubas*. On retrouve les premiers dans le sud-est du Bénin, et les seconds au centre-est du pays. Les *Mahis* enfin se trouvent dans le centre-ouest du Bénin.

véritables petites bombes ambulantes. Cette essence que les automobilistes et les autres possesseurs de moyens de transports peuvent acheter à bon prix sur le marché local béninois, serait cependant de mauvaise qualité. Il s'agirait d'essence frelatée, diluée avec d'autres produits plus ou moins douteux, et ayant une forte teneur en plomb. D'où l'appellation de *Kpayo* attribuée par les Béninois au produit. *Kpayo* renvoie dans le jargon populaire à quelque chose de kitsch, à une contrefaçon de qualité médiocre.

Le documentaire s'intéresse donc à la vie que mènent ces trafiquants, à la façon dont ils s'approvisionnent de cette essence, à la façon dont ils l'acheminent et dont ils la redistribuent. Une attention particulière est accordée à l'histoire des bidons d'essence, aux usages qui en sont faits et à la manière dont ils sont traités. L'ensemble de l'installation est complété par un texte rédigé en trois différentes langues qui sont : le yoruba (gras), le français (italique gras) et l'anglais (italique). Ce texte, qui fut pour l'exposition au Musée du Quai Branly inscrit sur les vitres de la salle d'exposition, est le suivant :

**« Wọn ò ma ibi tí wọn nílo,
ṣùgbón wọn ma ibi tí wọn tí òbò.
Títí di ojò oní wọn ó tũ parí ìrinajò wọn.
Wọn sì tí gbagbé isẹ dalẹ wọn.**

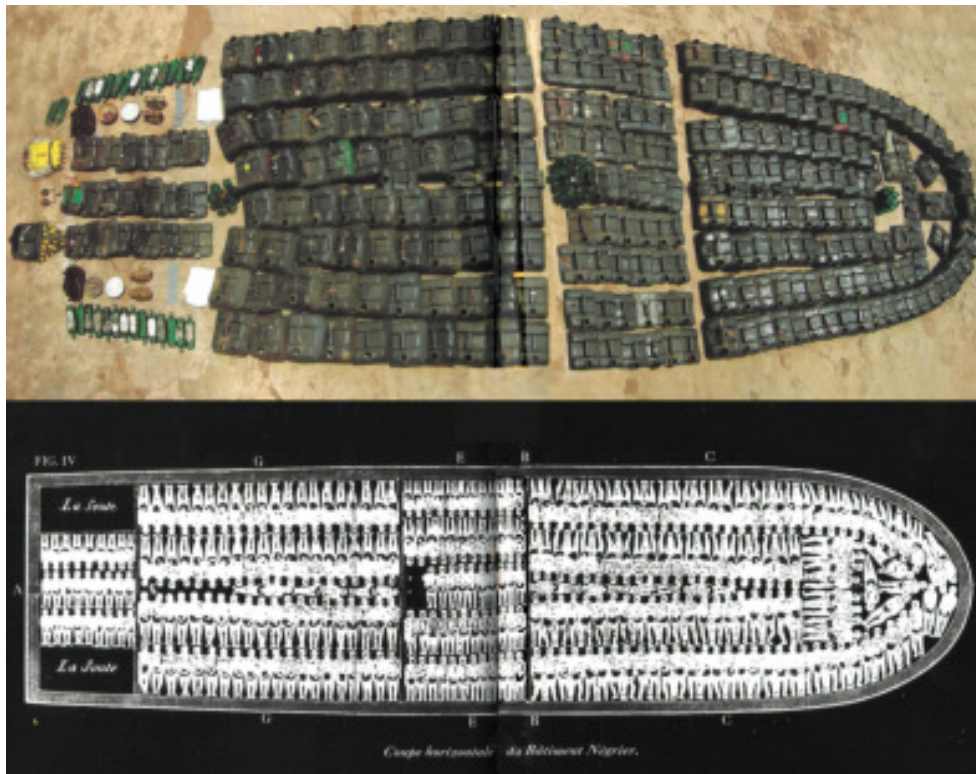
***Ils ne savaient pas où ils allaient,
mais savaient d'où ils venaient.
Aujourd'hui, ils ne savent toujours pas où ils vont
mais ne savent plus d'où ils viennent.***

*They didn't know where they were going,
but they knew where they had come from.
Today they still don't know where they are going,
and they have forgotten where they come from »²⁸².*

La Bouche du Roi est un hommage rendu aux victimes de la traite négrière. La disposition même des bidons d'essence prend la forme d'un navire négrier, dans lequel chacun des bidons, excepté les deux à la poupe, est censé représenter un esclave (*Ill.* 58). Les bidons adoptent la position dans laquelle étaient maintenus les captifs pendant la traversée de l'Atlantique. Allongés les uns auprès des autres, parfois les uns sur les autres dans la promiscuité et dans des positions inconfortables et insoutenables, les esclaves étaient parqués comme des bêtes ou comme de la marchandise, qu'ils étaient d'ailleurs pour les Négriers. La vie des bidons est similaire à celle que connurent les esclaves. Vendus et achetés sur le marché, ils sont parfois marqués du signe de leurs propriétaires. Utilisés à l'extrême jusqu'à l'usure, ils sont maltraités (dilatation par le feu) pour pouvoir

²⁸² Hazoumé, Romuald. *La Bouche du Roi*. Installation.

contenir plus de quantité d'essence, pour être plus productifs comme les esclaves naguère. Chacun des *bidons-esclaves* représente comme nous l'avons dit un esclave, avec sa propre personnalité. Certaines des marques et signes distinctifs que l'on retrouve sur chaque bidon renvoient à ces personnalités distinctes. Ils établissent également une analogie avec les populations réduites en esclavage, celles dont les langues sont identifiables dans le son accompagnant l'installation : yoruba, mina, holli, mahi et idaacha. De plus chacun des *bidons-esclaves* porte avec lui les divinités et les croyances de son peuple, que l'on pourrait associer à certains des signes distinctifs, comme les statuettes ou les plumes rouges par exemple. Le paradoxe de l'analogie des bidons aux esclaves, se situe dans le fait que Hazoumé dénonce dans la métaphore surtout la vie misérable des populations obligées d'être réduites à faire du trafic d'essence pour survivre. Il s'agit en quelque sorte d'un hommage à ces hommes et femmes, qui mettent leur vie en danger pour subvenir aux besoins de leurs familles, et approvisionner un marché dans lequel les produits pétroliers constituent des denrées rares.



58 Hazoumé Romuald. *La Bouche du Roi*, 1997-2004, 1000 x 290 cm. Installation. Vidéo, son et matériaux mixtes (bidons plastiques, bouteilles, verres, perles, cauris, tabacs, miroirs, tissus, calebasses...), gravure datant du XIX^{ème} siècle représentant le plan en coupe d'un navire négrier.

Les exhalaisons qui émanent de sous les bidons sont censés reproduire les odeurs de sueurs, de d'urines, et autres déchets émanant des captifs enchaînés jours après jours

sans avoir pratiquement d'autre possibilité de satisfaire leurs besoins primaires que sur place. Les lamentations qui s'échappent des bidons manifestent les cris, les pleurs et souffrances endurés par les esclaves arrachés à leurs terres natales. Elles expriment le désespoir de ces hommes, femmes et enfants qui s'interrogent sur le sort qui leur est réservé. Ces êtres humains furent vendus aux négriers européens en échanges de produits apportés par ces européens dans la soute de leur navire. Ces produits sont symbolisés par les objets que nous retrouvons dans l'installation, à la place de ce qu'aurait pu être la soute d'un navire. Les morceaux d'étoffes, les bouteilles de gin, les calebasses de cauris qui représentaient à l'époque l'argent, le tabac et les perles de verres, étaient les objets de transaction contre lesquels les esclaves étaient échangés. Le fusil que nous avons mentionné plus haut servait non seulement de marchandise, mais aussi de moyen de chasse pour la capture des prisonniers. Des produits sans réelle valeur contre des êtres humains, tel était constitué ce trafic considéré aujourd'hui comme un crime contre l'humanité²⁸³. Un crime dont la responsabilité serait partagée, selon l'installation de Hazoumé, par les deux personnages censés représenter l'Occident et l'Afrique, et que l'on retrouve à la poupe du navire. La balance à peser placée entre les deux masques est le symbole de cette double culpabilité établie et également répartie entre les deux personnages. Au-delà de la simple analogie entre les autorités politiques occidentales et les rois africains ayant permis que s'établissent le commerce des esclaves, les deux masques de Hazoumé pointent un doigt accusateur sur des personnages historiques bien réels : Don Francisco Felix de Souza, dit *Chacha* 1^{er} et le roi Agboli Agbo, souverain du Danxomè²⁸⁴.

Si nous n'avons pas de moyens autres que les dires de l'artiste lui-même, d'authentifier que le personnage jaune représente Francisco de Souza, Agboli Agbo est par contre identifiable grâce à son cache-nez. Le couvre-chef dont est affublé le masque est également une marque distinctive des hauts dignitaires du royaume du Danxomè.

²⁸³ En 1998, un projet de loi initié par la députée guyanaise Christiane Taubira-Delanon, et voté en 2001 par le parlement français reconnaît que « la traite négrière transatlantique ainsi que la traite dans l'océan Indien d'une part, et l'esclavage d'autre part, perpétrés à partir du XV^e siècle, aux Amériques et aux Caraïbes, dans l'océan Indien et en Europe contre les populations africaines, amérindiennes, malgaches et indiennes constituent un crime contre l'Humanité ».

²⁸⁴ Le Danxomè, également connu sous l'appellation de royaume d'Abomey est une entité politique qui fut constituée entre le XVI^e et le XVII^e siècle par des migrants Aja en provenance d'Aja-Tado, une cité située aujourd'hui dans l'actuelle république togolaise. Le royaume du Danxomè s'étendait sur une superficie qui couvre la partie centrale et sud-ouest du Bénin actuel. Etat guerrier par excellence, le royaume fon avait établi une bonne partie de son économie sur la traite des esclaves. Des razzias et expéditions militaires régulières étaient menées par les armées fons contre d'autres populations dans l'objectif de les réduire en esclavage. Pour pouvoir commercer directement avec les traitants européens sans passer par des intermédiaires, l'un des souverains du Danxomè, Agaja aurait dans la première moitié du XVIII^e siècle conquis et annexé le royaume d'Allada, pourtant considéré alors comme une cité sacrée pour les souverains fons, parce qu'y trouvaient selon la légende, les restes du fondateur mystique et mythique de la dynastie.

Felix Francisco de Souza est un métis de père portugais et de mère amérindienne, originaire du Brésil. Installé dans la ville de Ouidah, il se livrait au commerce avec les populations autochtones et avec les autres traitants européens. Il se lia par la suite avec le souverain danxoméen d'alors, le roi Ghézo. Ce dernier fera de lui son représentant auprès des Européens et lui conféra les pleins pouvoirs, faisant de lui le vice-roi de Ouidah. Il prit le titre de Chacha et, au nom du roi se lança avec succès dans la traite des esclaves dont ses plus gros fournisseurs étaient les souverains du Danxomé.

La représentation des deux potentats, Felix de Souza et Agboli Agbo révèle cependant un anachronisme, car ces deux personnages ne sont pas exactement contemporains. Agboli Agbo régna au début de l'administration française, alors que de Souza était déjà décédé depuis de nombreuses années. Il pourrait s'agir dans la démarche de l'artiste d'un autre symbole. Le règne d'Agboli Agbo est en effet aujourd'hui contesté par une frange de la famille royale comme étant celui d'un roi. Selon cette partie de la famille royale d'Abomey, il aurait été de connivence avec les Français, et aurait trahi son frère, le roi Béhanzin afin de pouvoir accéder au trône. Il serait donc un traître à l'endroit de sa patrie, et ce pourrait être aussi cette trahison que tient à souligner Hazoumé. Cette trahison que dénonce Hazoumé ne se limite pas seulement à l'acte d'Agboli Agbo posé contre le royaume fon brisé par les Français, mais également à l'acte odieux posé par les souverains danxoméens contre les populations réduites en esclavage.

L'expression *la bouche du roi*, en même temps qu'elle fait référence à l'estuaire du fleuve Mono, renvoie dans la démarche de Hazoumé aux errements et injustices que l'on doit aux paroles tyranniques, sacrées des rois. Ces rois d'hier qui ont été remplacés aujourd'hui par des personnalités politiques peu recommandables dont les pratiques non avouables maintiennent les populations dans la misère. Dans le catalogue de l'exposition, Hazoumé affirme :

« Je dénonce une Afrique, un monde, gérés par des roitelets corrompus qui volent, pillent, détournent, s'approprient, s'enrichissent en surexploitant le peuple »²⁸⁵.

En effet, en dehors du rapprochement avec la traite négrière, l'installation *La Bouche du Roi* est surtout une dénonciation de l'*esclavage moderne*. Dans cet esclavage moderne, les principales victimes sont les familles pauvres, mais surtout les enfants. Le Bénin a la fâcheuse réputation d'être l'une des plus importantes plaques tournantes dans le trafic des enfants. Certaines familles vivant dans la misère se retrouvent à placer leurs

²⁸⁵ Magnin, André. "Romuald Hazoumé. Un *Are* itinérant mondial". In *Romuald Hazoumé. La Bouche du Roi*. Catalogue d'exposition. Paris : Musée du quai Branly, Flammarion, 2006. Non paginé.

enfants comme domestiques dans des familles plus riches, moyennant une rente mensuelle. D'autres parents vont jusqu'à céder totalement leurs progénitures contre de l'argent. Ces enfants sont utilisés comme main-d'œuvre dans d'autres pays de la sous-région, comme le Gabon ou la Côte d'Ivoire. On pourrait étendre cette critique du sort fait aux enfants, aux pays en guerre dans lesquels ils sont utilisés comme soldats. L'avenir de ces *enfants-esclaves* est fortement compromis et le silence des politiques sur la question est coupable. L'engagement de Romuald Hazoumé sur les problèmes contemporains que connaissent ses concitoyens et les autres populations africaines est total. Son discours est direct, dur et sans fioritures. Il s'en prend surtout aux élites politiques africaines qu'il rend responsable des maux du continent.

Tout en étant une métaphore de la misère et de l'esclavage subit par les Noirs jadis, et par les enfants aujourd'hui, *La Bouche du Roi* pourrait s'apparenter aussi à un mémorial dédié à toutes les formes d'esclavages et d'exploitations. L'œuvre joue en effet sur une image, celle du navire négrier dans laquelle la mémoire collective et l'histoire ont cristallisé le phénomène de la traite esclavagiste. On retrouve également cette cristallisation de l'imaginaire collectif sur le navire comme élément lié à l'esclavage dans le mémorial de Gorée au Sénégal. L'installation de Hazoumé est une évocation métaphorique et émotionnelle qui offre une part assez large à la problématique de la mémoire. L'œuvre devient un lieu à partir duquel il est possible de réévaluer les traumatismes causés par l'esclavage qu'il fût celui des Noirs ou qu'il soit celui des enfants ou des bidons. Elle prend la forme d'un espace d'actualisation d'un traumatisme collectif. Les conséquences qu'implique cette exploitation de l'Autre sont une réduction de cet Autre dans un état permanent de misère autant psychique que physique ou économique.

En entreprenant d'explorer la mémoire de l'esclavage, Romuald Hazoumé s'attaque à un tabou, un silence qui porte sur la responsabilité d'élites africaines dans la traite transatlantique. L'entière faute de ce commerce a toujours été en effet rejetée sur les traitants européens, alors qu'une certaine aristocratie africaine a établi sa prospérité sur le même commerce. En somme, il s'inscrit dans la dialectique d'une responsabilité partagée, sans que cela ne diminue en rien la grande part de responsabilité des puissances européennes. *La Bouche du Roi* aborde un champ de l'histoire dont l'étude reste encore trop marquée par la problématique abolitionniste. Même si selon les dires de l'artiste l'œuvre s'intéresse principalement à ce qu'il nomme l'esclavage moderne, il est évident qu'elle transcende le simple cadre de cet esclavage moderne pour faire une fixation sur l'autre forme d'esclavage retenue par la mémoire collective. *La Bouche du Roi* est donc un

outil didactique qui devrait en principe opérer un glissement sémantique de la traite des esclaves en direction du trafic des bidons et des enfants, et par extension faire référence à la misère et à l'exploitation des populations. Si le glissement est certainement lisible dans la vidéo et les explications de l'artiste, il est à noter que le trafic négrier se substitue malgré tout aux images auxquelles il devrait renvoyer. La raison en est que les différents objets, signes et sons qui sont utilisés sont des référents symboliques puissants qui ne laissent aucun doute sur le pan de mémoire qu'ils mettent à contribution.

Dans l'analogie établie entre la traite esclavagiste d'hier et l'esclavage moderne, Romuald Hazoumé abolit le facteur temporel qui sépare les deux types de trafic. L'œuvre transpose en effet l'esclavage des Noirs dans le monde contemporain d'aujourd'hui comme s'il n'avait en fait jamais cessé d'exister. C'est cette transposition, cette substitution d'une image émotionnellement puissante et traumatisante à des pratiques encore insuffisamment dénoncées, qui fait la force de l'installation. L'œuvre de Hazoumé aurait-elle la prétention d'ériger l'esclavage en une sorte de *lieu de mémoire* ? La mémoire joue en effet un rôle fondamental dans le message de l'artiste. Elle se manifeste comme une émotion, une affection, douloureuse, certes, mais nécessaire à la reconstitution du passé. Mais ce passé peut-il prétendre à l'objectivité ? N'y aurait-il pas une grande part de subjectivité de la part de l'artiste ?

L'œuvre devient un autel et l'artiste le prêtre qui officie. Il a la prétention de rétablir un contact rompu entre les vivants et les ancêtres disparus. Thierry William Koudédji et Lucie Touya soulignent cette relation à la religion et à la sépulture lorsqu'ils écrivent :

« L'installation est [...] très proche des autels religieux et des dispositifs culturels réglés et réinventés par le prêtre »²⁸⁶.

Cette remarque est assez pertinente, et nous en voulons pour preuve les œuvres de deux artistes exposés à la Biennale de Dakar 2006. Aimé Mpane avec son installation, *Congo, l'ombre de l'ombre*²⁸⁷ (Ill. 59). L'installation représente un homme dont le corps est construit entièrement avec 4652 tiges d'allumettes. L'homme se tient debout, les bras croisés et l'air recueilli devant une tombe de bois surmontée d'une croix et encadrée par deux autres tombes à la forme humaine. Sur la croix se trouve l'inscription suivante :

²⁸⁶ Koudédji, Thierry William ; Touya, Lucie. "Un lieu d'émotion et d'expérimentation des pratiques culturelles". In *Afrik'arts. Le magazine des arts visuels* N°2, décembre 2005. P. 56.

²⁸⁷ Mpane, Aimé. *Congo, l'ombre de l'ombre*, 2005, 190 x 180 x 190 cm. Installation, tiges d'allumettes, planches taillées en bois d'aulne et sapin.

"Congo... 1885". Il s'agit d'une référence à la date à laquelle le Congo est devenu colonie personnelle du roi belge Léopold II à l'issue de la Conférence de Berlin. Cette date sonne le glas du Congo qui tombe sous le joug du système colonial. Depuis cette date, ce pays meurtri et ravagé peine à se relever. L'installation de Mpané est un hommage aussi bien aux victimes de la colonisation qu'à celles d'un Congo indépendant qui se meurt à petit feu. L'allusion métaphorique au feu est présente dans cette installation à travers les tiges d'allumettes qui font de l'homme une véritable bombe. Elle symbolise aussi la fragilité et l'éphémérité de la vie qui peut partir en un instant dans un souffle de feu. L'homme debout pourrait bien symboliser le Congo, ombre de lui-même, que sa véritable silhouette sur le sol plus massive, plus oppressante semble avoir vidé de toute substance, de toute vie.



59 Mpane, Aimé. *Congo, l'ombre de l'ombre*, 2005, 190 x 180 x 190 cm.
Installation, tiges d'allumettes, planches taillées en bois d'aulne et sapin.

Quand au deuxième artiste, Ludovic Fadaïro, son installation *Communion avec les Habitants du vide*²⁸⁸, est tout simplement l'évocation d'un autel constitué de signes et symboles religieux, de piliers et pieux totémiques (Ill. 60). On y retrouve des signes renvoyant aux quatre éléments constitutifs de la matrice du cosmos que sont la terre, l'eau, l'air et le feu. L'installation montre une estrade sur laquelle des sont disposés des poteaux aussi divers les uns que les autres. Ces poteaux renvoient assurément aux défunts, qui dans les traditions de nombreuses populations du Bénin continuent de partager le quotidien des vivants. Le moyen de communiquer avec ces défunts s'effectue par l'intermédiaire de rituels réalisés sur des autels construits à cet effet. L'autel devient le lieu principal de communication et de communion avec ces personnes qui n'appartiennent plus physiquement à notre monde.



60 Fadaïro, Ludovic, *Communion avec les Habitants du vide*. *Les 09 sacs*, 2003, installation de sculptures et de tableaux, carton, fils, bois.

À travers la condamnation de la traite négrière et de l'esclavage, Hazoumé fait œuvre pédagogique, et parvient à déclencher une réflexion sur les conditions qui produisent la servitude. A l'instar des mémoriaux, il y a dans l'œuvre de l'artiste un *devoir de mémoire* sous-jacent. Et qui parle de devoir de mémoire, parle de la place de l'histoire et de la mémoire dans la reconstitution du passé dans ce devoir de mémoire. En fait la question qui se pose est celle de l'identification de l'histoire et de la mémoire collective.

²⁸⁸ Fadaïro, Ludovic. *Communion avec les Habitants du vide*, *Les 09 sacs*. 2003, installation de sculptures et de tableaux, carton, fils, bois.

N'y a-t-il pas une aporie entre l'histoire et la mémoire collective ? Les deux sont-elles compatibles ? Il semblerait plutôt qu'elles entrent l'une et l'autre en conflit. Nous ne voudrions pas revenir sur un sujet déjà longuement débattu, mais juste rappeler brièvement les relations qu'entretiennent entre elles histoire et mémoire.

Pierre Nora dans de ses *Lieux de mémoire*²⁸⁹ souligne l'opposition qui existe entre mémoire et histoire. Comme l'a écrit Nora, l'histoire est une *reconstruction problématique et incomplète de ce qui n'est plus*, alors que la mémoire se vit au *présent éternel* et est *toujours portée par des groupes vivants*. Parce qu'elle s'inscrit dans le présent et dans un cadre social déterminé, la mémoire est pour Maurice Halbwachs toujours collective. Il s'agirait en somme d'un ensemble de souvenirs qui nourrissent les représentations et assurent la cohésion des individus dans un groupe ou dans une société. Mais justement parce qu'elle s'inscrit dans un récit et dans un vécu conscient, la mémoire en devient subjective. Elle est ce par quoi le groupe ou l'individu réalise sa propre identité. La construction de cette identité à partir de la mémoire présuppose l'oubli de ce qui ne répond pas à l'idéal mémoriel du groupe. Paul Ricoeur a souligné dans son ouvrage *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*²⁹⁰ combien nos sociétés contemporaines sont marquées par *des abus de mémoire et d'oubli*. La mémoire est donc par nature fortement affective, sélective et faillible : elle a tendance à ne retenir que ce qui la conforte.

L'histoire en revanche serait en quelque sorte plus rationnelle que la mémoire, dans le sens qu'elle vise à plus d'objectivité et donc à une certaine scientificité. Une scientificité, dont pourtant Ricoeur a montré les limites. Mais alors que la mémoire se soucie bien peu de l'enchaînement des images qu'elle produit, l'histoire s'y consacre pleinement, cherchant à classer ces images de façon chronologique dans un but de vérité. Ce qui voudrait dire que l'histoire serait aussi de la mémoire, mais de la mémoire codifiée. Pourtant la suspicion dont est frappée la mémoire laisse penser que l'un des objectifs de l'histoire est de s'en libérer.

La question de la mémoire et du devoir de mémoire qui jusque-là était dominée par des considérations politiques est devenu une problématique artistique abordée par un nombre de plus en plus croissant d'artistes, comme pour attester que le passé n'a pas disparu en nous. Il est toujours présent de façon manifeste ou latente. Comme l'a montré Sigmund Freud, les traces des traumatismes subis dans le passé continuent d'agir, et de subsister. Des artistes comme Willie Bester mettant en scène l'appareil repressif policier en Afrique du Sud du temps de l'apartheid, Michèle Magma revisitant le Zaïre de l'ex-

²⁸⁹ Nora, Pierre (s/dir.). *Les Lieux de mémoire*, 5 vol. Paris: Éditions Gallimard, 1986.

²⁹⁰ Ricoeur, Paul. *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2000.

dictateur Mobutu Sese-Seko, Zineb Sedira explorant la guerre de libération algérienne ou encore Kofi Setordji s'interrogeant sur le génocide rwandais, reinterrogent la mémoire. Pas seulement celle des artistes eux-mêmes, mais aussi celle de leurs proches, de leur peuple ou d'autres peuples, de l'histoire, une histoire qu'ils n'ont pas nécessairement vécue, qui n'est pas toujours la leur, mais à laquelle ils se sentent plus ou moins liés, car y étant inscrite une part de leur identité multiple. Autant que l'espace ou la territorialité, le temps est un paradigme important dans tout processus d'identification. La mémoire et l'histoire qui sont toutes deux des constructions imaginées y interviennent de façon importante. Les œuvres d'art produites par les artistes sont le résultat d'une expérience sensible réalisée dans un espace où interfèrent *l'Autrefois et le Maintenant*.

3.3. Réception

Romuald Hazoumé est aujourd'hui l'un des artistes d'Afrique de l'ouest les plus connus dans le monde occidental et en Asie. L'Allemagne, serait d'après l'analyse de Romuald Tchibozo²⁹¹, le pays qui lui aurait servi de tremplin dans sa conquête du marché international. Pour Tchibozo, l'intérêt porté à Hazoumé par les milieux d'art allemands est fortement teinté d'un exotisme que les professionnels du milieu tout comme une certaine élite allemande voudrait bien voir dans son travail.

La critique de Tchibozo à propos de l'intérêt exotique de certains professionnels pour l'art de Hazoumé n'est pas totalement dépourvue de pertinence. Il cite Dany Keller, représentant Romuald Hazoumé en Allemagne, et qui aurait déclaré dans le magazine GEO que ce qu'elle aimait chez Hazoumé, était le côté *élémentaire* de son art, *l'âme* et le *secret* qui s'éloignent des *habituelles spéculations de l'art occidental*. Ce serait cet intérêt pour la dimension *magique* de cet art, qui aurait poussé Dany Keller, par ailleurs propriétaire d'une des plus grandes galeries d'Allemagne, à prendre sous sa coupe Hazoumé. D'après Tchibozo, elle serait en partie à l'origine des nombreuses expositions de Hazoumé en Allemagne, et de son *relatif succès* dans ce pays. Tchibozo dénombre qu'en une décennie, Romuald Hazoumé aurait exposé seize fois en Allemagne. Ce serait d'après lui un record, car écrit-il :

²⁹¹ Tchibozo, Romuald. *L'art et l'arbitraire : une étude de la réception de l'Art africain contemporain en occident, le cas allemand de 1950 à nos jours*. Thèse de doctorat en philosophie, Humboldt Université de Berlin, 2003.

« Pour l'instant je n'ai pas encore vu, institutions et galeries privées confondues, exposées [sic] autant un artiste en si peu de temps »²⁹².

La critique de Tchibozo montre que Romuald Hazoumé à l'instar de l'artiste africain quel qu'il soit, n'est surtout reconnu que dans la mesure où il s'insère dans les moules stéréotypés que lui tend l'Occident, et dans la mesure où il exprime les fantasmes de ce même Occident.

A lire Tchibozo, la renommée de Hazoumé sur le marché allemand serait surfaite. Elle aurait été organisée, planifiée et orchestrée par de nombreux milieux allemands : les milieux de l'art, de la presse et de la politique. On ne parvient pas à se soustraire de l'idée que l'auteur adresse un reproche implicite à l'Allemagne d'avoir joué un rôle, d'une manière ou d'une autre dans l'ascension de Hazoumé. Il y aurait eu d'après Tchibozo de part et d'autre (les Allemands et Hazoumé), des opérations de charme. Si l'on suit la réflexion de Tchibozo, l'intérêt des Allemands pour Hazoumé serait lié à un rayonnement politique de leurs pays à l'extérieur à travers l'art africain contemporain ; et Hazoumé aurait tout fait pour rentrer dans les bonnes grâces de ses *bienfaiteurs*.

Tchibozo oublie dans ses critiques par rapport à l'émergence de Hazoumé, que le positionnement d'un artiste sur le marché international, en plus d'un talent réel de l'artiste, est aussi une question de stratégies. Un artiste qui veut être visible se doit d'exposer autant de fois que possible. Que reproche Tchibozo à l'Allemagne et à son rôle dans la visibilité de Hazoumé ? De lui avoir ouvert bien grandes les portes de ses galeries et musées lorsque les Etats africains et le propre pays de l'artiste en sont incapables ? On aurait pu formuler des critiques méritées à l'endroit de ce rôle important de l'Allemagne, s'il avait profondément influencé la créativité, la thématique de l'artiste. Ce qui est bien loin d'être le cas.

L'Allemagne n'est pas le seul pays à manifester un intérêt particulier aux travaux de Hazoumé. Il n'y a qu'à voir le succès de l'installation *La Bouche du Roi*, présentée à la Menil Collection à Houston, à l'ouverture du musée du quai Branly à Paris, ou encore au British Museum à Londres, pour se rendre compte que Romuald Hazoumé est aujourd'hui l'un des artistes africains dont l'assise internationale est solidement établie. Dans un article publié par le journal allemand *Die Zeit*, Bartholmäus Grill dont le regard reste malgré tout encore marqué de certains stéréotypes écrit cependant :

²⁹² Tchibozo, Romuald. Op. cit. P. 238-239.

« Seine [Romuald Hazoumé] Werke sind in den Kulturmetropolen des Nordens begehrt, sie beleben blutleere Galerien und bezaubern das Publikum in Houston, Paris oder London. Es gibt Bilder mit rätselhaften Symbolen auf erdigem Grund, raumgreifende Installationen oder bizarre Masken aus Schrott und Plastikmüll. Allerorten schwärmen die Feuilletons von ihrer archaischen Wucht und spirituellen Kraft – so liebt die Außenwelt ihren *dunklen Erdteil* »²⁹³.

Une telle reconnaissance est due également à la thématique que l'artiste aborde, à ses prises de position sur des questions politiques ou sociales. Le prix George-Maciunas²⁹⁴ décerné tous les 47 mois à Wiesbaden en Allemagne que Romuald Hazoumé reçoit en 1996 est un signe de reconnaissance de la valeur artistique des ses œuvres. Hazoumé est le deuxième artiste après une allemande à recevoir la distinction.

Le travail de l'artiste est toujours documenté, car Hazoumé ne se contente pas d'expliquer sa démarche par l'invariable désir irrépressible et quasi obsessionnel d'accoucher d'œuvres d'arts, tel que l'affirment très souvent les artistes. Il n'est pas en effet surprenant d'entendre dire par de nombreux artistes africains qu'ils portent en eux les œuvres qu'ils conçoivent ou produisent, et qu'il y a un besoin impérieux de le matérialiser dans la réalité.

Pour autant la conquête du marché local africain, surtout le marché béninois reste encore à faire. Il ne serait pas tout à fait juste de prétendre que Hazoumé est un inconnu dans son propre pays. L'artiste y jouit d'une renommée certaine. Les milieux artistiques le connaissent parfaitement. On ne peut aborder l'art du Bénin contemporain sans faire référence au travail de Romuald Hazoumé. Cependant si l'artiste est connu, bien peu de ces concitoyens peuvent prétendre connaître quelques unes de ses œuvres. Ce n'est pas un hasard si la Fondation Zinsou a porté son choix sur lui pour la première exposition qu'elle a présentée dans le cadre de son ouverture. Les œuvres de Hazoumé ne sont en effet pas visibles sur le marché de l'art béninois²⁹⁵.

L'exposition organisée par la Fondation Zinsou est la première du genre consacrée à un artiste africain contemporain au Bénin. Pour la première fois, le public béninois pouvait avoir une idée des productions de Romuald Hazoumé. Un point intéressant à

²⁹³ Grill, Bartholmäus. "Der wahre Picasso". In *Die Zeit* Nr. 46 du 09 novembre 2006. P. 59.

« Les œuvres de [Hazoumé] sont convoitées dans les métropoles culturelles du nord. Elles vivifient des galeries exsangues et envoûtent le public de Houston, Paris ou Londres. Il s'agit de tableaux constitués d'énigmatiques symboles sur fond de terre, d'immenses installations ou de masques étranges à partir de ferraille et de déchets plastiques. Tout le monde s'enthousiasme des anecdotes au sujet de leur force archaïque et de leur puissance spirituelle. C'est ainsi que ceux du monde extérieur aime leur *continent noir*.

²⁹⁴ George Maciunas est un galeriste et éditeur américain originaire de Lituanie. Il fut le principal fondateur du mouvement artistique *Fluxus* fondé sur un rejet systématique des institutions et de la notion d'œuvre d'art. Le prix décerné tous les 47 mois fait référence à l'âge auquel l'artiste est décédé.

²⁹⁵ Cependant, de plus en plus la Fondation Zinsou donne à voir les œuvres de Hazoumé lors des différentes expositions qu'elle organise. Elle semble vouloir l'ériger en véritable icône de l'art contemporain béninois.

souligner dans cette exposition concerne le fait que certaines des œuvres n'avaient jamais été exposées auparavant.

Dans un article publié par le *Journal de l'Afrique en Expansion* (JAE), Frédéric Dorcé signale ce tour de force de la Fondation Zinsou de présenter l'une des plus grandes expositions sur l'œuvre de Hazoumé :

« [...] malgré la notoriété internationale qui est la sienne [Hazoumé] depuis la fin des années 1980, jamais il n'avait été exposé dans son pays natal, le Bénin. Cette incongruité appartient désormais au passé. [...] Romuald Hazoumé offre au grand public la plus large présentation diachronique de son travail »²⁹⁶.

Le public béninois accueillit cette première exposition plutôt bien. La fondation dans son objectif de toucher le plus grand public possible a ouvert gratuitement les salles d'exposition à tous les visiteurs. Pour autant le milieu politique est demeuré étrangement absent de cet événement culturel important. Dans l'interview qu'il a accordé au journal *Le point au quotidien*, Hazoumé critique vertement ce manque d'intérêt de la classe politique :

« Vingt-un [sic] ministres ont été invités à cette exposition, mais aucun d'eux n'est venu. Des gens sont venus d'un peu partout dans le monde, même d'Australie. C'est une première en Afrique. Et c'est à mettre à l'actif de la famille Zinsou. C'est un projet apolitique et si c'était politique je ne serais pas venu. Tout le monde sait que je ne serre pas la main aux politiciens »²⁹⁷.

Que l'un des artistes les plus représentatifs de son pays, soit à un tel point ignoré de la politique culturelle de ce même pays, est une caractéristique commune à de nombreux Etats africains. Cela montre à quel point est insignifiante la politique culturelle de nombre d'Etats africains.

Pourtant certains pays se sont essayés de définir une politique culturelle dans leurs orientations politiques. Ce fut le cas du Burkina Faso sous le régime militaire de Thomas Sankara. Mais aujourd'hui ces aspects culturels ont fait place à d'autres réalités politiques, économiques et sociales. Cependant, dans un univers artistique dominé par les hommes, certaines femmes osent s'affirmer et parviennent même à émerger, comme c'est le cas avec Suzanne Ouédraogo.

²⁹⁶ Dorcé, Frédéric. "Renaissance africaine". In *Journal de l'Afrique en Expansion* N°365. Juillet 2005. P. 136.

²⁹⁷ Eklou, Kokouvi. "Je ne sers pas la main aux politiciens. Entretien avec Romuald Hazoumé, artiste plasticien". In *Le point au quotidien* du 27 juin 2005.

4. SUZANNE OUÉDRAOGO : L'ANIMAL EN L'HOMME

4.1. Une femme dans l'univers masculin de l'art

Suzanne Ouédraogo est sans aucun doute l'une de ces artistes de la gent féminine que la « bienheureuse malédiction »²⁹⁸ de l'art a touché. Frappée de plein fouet par une prédisposition dont elle n'a pas connaissance de l'origine. Elle affirme en effet ignorer comment elle est devenue artiste.

Suzanne Ouédraogo est née le 10 octobre 1975 à Ouagadougou au Burkina Faso. Après une scolarité tout à fait normale et des études de comptabilité, Suzanne alors secrétaire dactylographe, décide de tout abandonner pour l'art. Elle entre alors en 1996 à la Fondation Olorun²⁹⁹. Dans ce centre qui se consacre à la promotion des artistes burkinabés, elle rencontre de nombreux artistes confirmés de passage au Burkina Faso. C'est ainsi qu'elle apprend le dessin et la peinture avec Pierre Leloup, directeur de l'école municipale d'arts de Chambéry en France et avec Margherita de Balzo. Elle se rend ensuite au Sénégal pour se perfectionner dans l'atelier de l'artiste sénégalais Soly Cissé, dont le style incisif, à la limite tourmenté, aura une influence certaine sur la façon de peindre de Suzanne. De stages de perfectionnement en *Workshops*, elle s'investit dans la peinture, affirme et développe sa personnalité. Suzanne Ouédraogo s'est faite aujourd'hui un nom dans le monde de l'art au Burkina Faso. Cela n'a pas été chose facile dans un milieu dominé par les hommes et où la présence d'une femme est considéré comme un passage éphémère avant qu'elle ne soit rattrapée par les devoirs qui incombent à une femme ; c'est-à-dire la maternité et la tenue du foyer. « Les garçons artistes m'avaient donné un maximum de 5 ans dans ce métier car une fois mariée, disent-ils je ne pourrais plus continuer ».³⁰⁰

Avec Marie-Blanche Ouédraogo³⁰¹, elle est considérée comme une pionnière en ce qui concerne l'engagement des femmes dans le domaine de l'art. Ce n'est que le début car Suzanne en plus du talent – et elle en a à revendre – possède un appétit de loup, un appétit

²⁹⁸ L'artiste est généralement dans la plupart des cultures, considéré comme un être doublement marqué par les dieux. Il est béni par eux et par conséquent investit de certaines facultés dont ne dispose pas le commun des mortels, mais il porte aussi la malédiction qui accompagne tout cadeau offert par les dieux.

²⁹⁹ Divinité de la création en yoruba, langue pratiquée dans l'est du Bénin et en grande partie dans le sud de la République Fédérale du Nigeria.

³⁰⁰ Bouréïma Sanga. "Centre Naanego de Ouagadougou. Une initiative de Suzanne Ouédraogo", in *Sidwaya Magazine* n°081-082, 2005. P. 13.

³⁰¹ Les deux femmes ne sont pas sœurs. Elles n'appartiennent pas non plus à la même famille. Ouédraogo est un patronyme assez usité au Burkina Faso. Marie-Blanche est la première femme à se lancer dans l'art plastique au Burkina Faso.

d'un de ces animaux chimériques qui vivent dans son imagination et qu'elle laisse échapper au fil de ses différentes toiles. De l'ambition, elle en a assurément, une ambition amplifiée par sa condition de femme dans un univers masculin. Ainsi une année déjà après son entrée à la Fondation Olorun, elle commence à exposer aussi bien à Ouagadougou au Centre Culturel Français « Georges Méliès », dans l'enceinte de la Fondation Olorun même, qu'en France, à la Galerie Arcade 21 de Sauve. Les années d'après, elle participe à une résidence d'artiste à Cotonou au Bénin avec l'Association Afrique en Création, puis en Suisse à Bâle. En 1999, elle expose à Watermael-Boitsforts, à Bruxelles en Belgique, à Ebertsheim et Duisburg en Allemagne. Elle est de nouveau l'année suivante en Allemagne, à Duisburg, à Wiesbaden et à Düsseldorf. Cette même année, naît le centre de formation en arts plastiques, créé avec le concours d'amis plasticiens et d'autres férus de l'art réunis au sein de l'Association pour la Promotion des Arts Plastiques (APAP). Elle participe à la 5^{ème} édition de la Biennale de l'Art Africain Contemporain, Dak'Art 2000.

Très impliquée dans le développement de l'art et la promotion des artistes dans son pays, Suzanne n'en continue pas moins de produire des œuvres et d'exposer : en 2001 à Limoges en France, à Essen-Rüttenscheid, à Essen et à Krefeld en Allemagne ; en 2002 à Wolfenbüttel en Allemagne ; en 2003 à Essen et à Münster toujours en Allemagne. L'année 2004 ses œuvres sont exposées à Toulouse en France. Toujours en 2004, le centre de formation en arts plastiques fondé quatre années auparavant devient le Centre de Formation *Naanego* et Suzanne en assure la coordination. Avec ce centre elle décide de favoriser l'éveil artistique chez les enfants. C'est désormais la mission qu'elle s'est fixée. Elle n'oublie pas pour autant les autres artistes qui ont aussi l'occasion de se former et de se perfectionner dans son centre. En 2005 elle est choisie pour représenter le Burkina Faso aux jeux de la Francophonie à Niamey. Malgré sa jeunesse, Suzanne Ouédraogo fait aujourd'hui partie des artistes contemporains burkinabés les plus visibles sur la scène locale, mais aussi sur la scène internationale, même si les deux marchés restent encore véritablement à conquérir. Surtout pour une femme dans un univers où les hommes sont encore majoritaires. Par ailleurs, la position de la femme dans les sociétés africaines dans lesquelles outre sa place de maîtresse du foyer, elle a également la charge l'éducation des enfants. Ce qui à priori lui laisse peu de temps pour se consacrer à d'autres activités comme la créativité artistique.

4.2. De l'identité de la femme africaine et sa place dans la créativité contemporaine

L'un des tourments que connaît la femme africaine aujourd'hui concerne son identité. Elle se retrouve écartelée entre l'identité que la société veut lui imposer et ce qu'elle pressent être son véritable espace et l'image claire qu'elle devrait avoir d'elle-même. De nombreuses sociétés traditionnelles en Afrique inscrivent l'identité de la femme dans son corps, qui plus que celui de l'homme serait sujet à « l'impureté » liée à l'écoulement du flux menstruel. De la sorte, on culpabilise la femme sur son corps, ses besoins, sa sexualité et ses désirs notamment par le moyen de la religion et des préjugés, favorisant chez elle une dissociation d'avec son corps qui parfois même aboutit à une honte de ce corps.

La socialisation différenciée entre la femme et l'homme commence déjà dès l'enfance à travers l'éducation, mais aussi à travers des pratiques culturelles censées définir la place de chacun dans la société. Ainsi tandis que la circoncision devrait faire du jeune garçon un membre de la sphère décisionnelle, l'excision ferait de la jeune fille l'épouse soumise aux décisions de l'homme. Le processus de « sexuation » du corps participe de la hiérarchisation des sexes, en confortant la figure d'une femme à la fois faible et soumise, et celle d'un homme fort et dominant. La domination s'exprime dans le pouvoir qu'à l'homme de faire à la place de la femme les choix qui doivent déterminer toute son existence ; ce qui la confine au rôle d'objet à posséder lui enlève toute initiative.

L'introduction des problématiques sur le genre donne l'occasion aux africaines de se poser des questions sur leur place réelle dans la société. Pourtant, certaines questions restent encore peu abordées voire soigneusement évitées comme celles relatives à la sexualité féminine, au désir, à la jouissance et au plaisir sexuel féminin. Il se pose ainsi la question de l'intégrité physique de la femme. Fatou Sow se fondant sur les problèmes des mutilations génitales féminines, formule des interrogations qui intéressent particulièrement la condition de la femme en Afrique : « peut-on utiliser pour la femme africaine la notion d'intégrité du corps ? Cette notion est-elle universelle ? S'applique-t-elle à des cultures qui donnent au corps des marques d'identité : tatouage, scarification ? »³⁰². Dans de nombreuses sociétés africaines la vie sexuelle de la femme est décidée et contrôlée par la communauté. Elle n'a sur son corps pratiquement aucun contrôle. Cette situation est révélatrice des rapports de pouvoir dans lesquels l'autonomie des femmes est affaiblie.

³⁰² Sow, Fatou. « Mutilations sexuelles féminines et droits humains en Afrique », *Clio*, numéro 6/1997, *Femmes d'Afrique*, consulté le 10 janvier 2008 en ligne sur <http://clio.revues.org/document384.html>. Non paginé.

Pour certaines femmes la conquête de leur identité est intimement liée à la reconquête de leur corps spolié par une tradition dominée par les patrilignages.

De la naissance au plus grand âge, en passant par les étapes obligées du mariage et de la mise au monde de nombreux enfants, les femmes occupaient en Afrique – et occupent souvent encore dans les sociétés villageoises – une place très particulière. Celle-ci reflète souvent une ambivalence marquée par une présence affirmée au sein de l'espace privé, celui de la famille, ou un effacement dans la sphère communautaire qui réunit les membres du groupe social.

Ainsi affiliée à une formation sociale rigoureusement hiérarchisée dans laquelle son statut de personne est subordonné à celui de l'homme, la femme est encore aujourd'hui culturellement perçue davantage comme un produit qu'un producteur. La cognition d'une telle détermination porte à penser que la division sexuelle des tâches, plus qu'une affaire domestique, se rapporte à la sécurité du groupe. Par une telle structuration sociale, la femme est assujettie à des fonctions limitant sa liberté et sa créativité.

En Afrique, les arts plastiques demeurent un secteur dans lequel les femmes sont encore minoritaires. Les différentes éditions de la biennale de Dakar, rendez-vous incontournable de la créativité africaine, en donnent une image. Ainsi de 2002 à 2010, le pourcentage des femmes varie entre 11 et 16%. Certaines commencent à être des habituées de la plate-forme sénégalaise : Pélagie Gbaguidi, Michèle Magéma ou encore Bill Kouélany rivalisent sur le même pied d'égalité que les hommes et se positionnent en bonne place sur la scène internationale.

Ces succès qui restent malgré tout isolés, révèlent la difficulté pour les femmes d'accéder aux foires de monstration de l'art et aux différents marchés. Leur statut d'artiste semble très souvent être déterminé par leur environnement, leur éducation, leurs voyages, la condition de la femme dans le pays où elles vivent mais aussi par leur tempérament individuel. Ainsi les femmes qui ne vivent pas en Afrique n'appréhendent pas les problèmes de la condition féminine de la même manière que celles restées sur le continent africains. De même, les femmes qui sont issues de milieux islamisés ou qui y vivent rencontrent des difficultés liées aux représentations et à la place de la femme dans le monde musulman.

Face à toutes ces difficultés qui rendent encore plus ardue l'émergence des femmes sur la scène internationale, ces dernières n'ont parfois d'autres solutions que rejeter avec force les stéréotypes qui leur sont associés, et qui voudraient les reléguer aux seconds

rangs, dans l'ombre des hommes. Elles n'ont ainsi d'autre choix que de revendiquer un statut d'artiste dans lequel elles prennent soin, pour certaines, d'étouffer ou d'écarter sans ménagement les aspects de leur féminité. Les enjeux sont pour elles de viser avant toute chose le marché international, quitte plus tard à s'affirmer sur la scène locale. Certains pays, cependant, offrent de meilleures conditions à l'affirmation de la créativité des artistes femmes. Le Sénégal fait partie de ceux là, grâce notamment à la politique culturelle existant dans le pays. Cela permet à ces femmes, à l'instar de leurs homologues masculins, de se faire déjà connaître sur le plan local. Au Bénin par contre, seule Edwige Akplogan semble vraiment visible sur la scène artistique. Pourtant, d'autres femmes commencent à s'affirmer comme sœur Pierrette, la religieuse ou Pauline Dégan, pasteur évangéliste. Au Burkina Faso, Suzanne Ouédraogo et Marie-Blanche Ouédraogo représentent à elles seules la place et la présence des femmes dans l'art contemporain.

Pour résumer, la représentativité des femmes dans l'art contemporain est bien faible par rapport à celle des hommes. Aujourd'hui, elles sont de plus en plus présentes dans les grandes foires de monstration de l'art contemporain. Leur visibilité et leur représentativité même si elles demeurent faibles, sont à mettre aussi sur le compte du nombre relativement réduit de femmes qui se lancent dans une carrière plastique. Lors de la biennale de Dakar en 2006, le nombre de femmes retenues par le collège de commissaires était de 10 sur 87 participants. Pendant l'édition suivante en 2008, on en dénombre 11 sur 48 participants à l'exposition internationale. La neuvième édition du Dak'Art qui s'est tenue en 2010 a vu la participation de 10 femmes sur 28 participants. Malgré ce chiffre constant, la lecture des différentes sélections depuis 2006 semble montrer la mise en place d'un équilibre progressif entre participants masculins et féminins pour l'exposition internationale.

Les contraintes qui sont cependant les leurs sont plus importantes que celles subies par les hommes. On voudrait voir dans la pratique artistique de la gent masculine une démarche plus complexe. Par contre, on espère généralement d'une femme que sa peinture soit le miroir de la condition féminine ou de la lutte pour l'équité des droits entre hommes et femmes ; une peinture qui se doit d'être le reflet de la douceur réelle ou supposée des femmes. Ainsi attend-on d'elles des formes plus arrondies et des couleurs plus chaudes, plus vives ou plus éthérées. Suzanne Ouédraogo prend pourtant le contrepied de cette vision stéréotypée et montre une peinture violente, tourmentée et effrayante de la réalité.

4.3. Une peinture de la férocité humaine

Le parcours artistique de Suzanne Ouédraogo est encore neuf. Son œuvre n'est pas abondante comme celle des artistes précédents. Nous avons donc choisi de nous consacrer à l'étude de cinq des œuvres qu'elle a produites, et que nous jugeons assez représentatifs de la personnalité et de la démarche de l'artiste. Certaines de ces œuvres abordent des questions d'actualité en Afrique, comme le problème relatif à l'excision des jeunes filles, d'autres s'intéressent à la douleur ou encore aux mystères de l'être.

Le premier tableau de Suzanne Ouédraogo auquel nous nous intéresserons, fait partie d'une série de trois toiles sur l'excision. *Excision*³⁰³ (Ill. 61), tel est également le titre de ce tableau qui met en scène des personnages aux formes surréalistes et cubistes. Deux personnages occupent une position centrale dans l'œuvre. Le premier, visible à gauche sur le tableau est un personnage étrange : il est constitué d'une paire de jambes que surmonte une tête de serpent à la forme d'une lame de rasoir. Le personnage est entièrement peint en noir et le contour de sa forme est souligné à l'aide d'un trait de couleur blanche. A ses pieds se trouve unealebasse.



61 Ouédraogo, Suzanne. *Excision*, 2000, 110 x 120 cm, acrylique sur toile. Mis en vente auprès de Ronald Jung, Düsseldorf.

³⁰³ Ouédraogo, Suzanne. *Excision*. 2000, 110 x 120 cm, acrylique sur toile. Mis en vente auprès de Ronald Jung, Düsseldorf.

Le deuxième personnage a forme humaine. La couleur de son épiderme est verte, et on peut voir qu'il s'agit d'un personnage de sexe féminin, aux seins qu'il porte sur la poitrine. Les mains ramenées sur elle comme pour protéger sa nudité, la jeune personne semble avoir peur du premier personnage, duquel elle veut prendre ses distances par la fuite. Sur le mur à la droite de la jeune fille, on note une image, qui au premier regard pourrait s'apparenter à un cauri. Mais il semblerait que l'image donne plutôt à voir une vulve symbolique, de laquelle s'écoule du sang, celui de l'excision (*Détail 61 a*). L'ensemble de la paroi murale de la pièce où se trouvent les deux personnages, est constitué en damier. Quatre des carrés au-dessus du personnage en forme de *serpent humain*, contiennent des têtes vertes de personnes au regard torturé, marqué par la douleur. Certains des visages ouvrent la bouche dans un cri muet de souffrance (*Détail 61 b*). Près des têtes, au-dessus des personnages, et dans l'axe du tableau, est représenté l'objet de torture, en l'occurrence une lame de rasoir (*Détail 61 c*).



61 a-d Détails Ouédraogo : *Excision*

L'ensemble du tableau est marqué de douleur, de violence et de sang. La couleur dominante est le rouge qui couvre le sol, couleur de sang. La douleur sanglante des excisées. Car Suzanne Ouédraogo s'engage avec cette toile dans un combat contre le mal fait aux femmes dans des sociétés encore attachées à des pratiques de mutilations génitales. Ainsi comme on s'en doute, le personnage vert qui prend la fuite n'est autre qu'une jeune fille fuyant l'excision et l'exciseuse, dont la tête en forme de serpent et de lame (*Détail 62 d*) n'augure rien de bon pour elle. L'exciseuse est figurée en noir pour symboliser sa vilénie. La tête de serpent atteste de sa cruauté. La symbolique du serpent comme animal malfaisant est peut être empruntée à la tradition judéo-chrétienne. Dans la genèse, le serpent est l'animal qui induit la femme en erreur, et qui aujourd'hui prend la forme d'une exciseuse pour continuer à la tourmenter. Suzanne Ouédraogo insiste sur cette méchanceté de l'exciseuse avec les têtes hurlantes figurées au mur de la pièce. Il s'agit sans aucun doute des victimes de l'exciseuse, que cette dernière a accrochées comme de vulgaires trophées de chasse. Egalement suspendus au mur, l'arme du *crime* et l'objet suprême de tous les désirs, le clitoris ensanglanté. A y regarder de plus près, c'est ce sexe dégoulinant de sang qui donne sa couleur rouge au sol. Le sol est donc couvert du sang des victimes de l'excision et de l'exciseuse. L'unique échappatoire pour ne pas finir épinglée sur le mur comme les précédentes victimes est pour la jeune fille en vert de prendre la fuite. La couleur omniprésente du sang, les têtes figées dans des cris de douleurs, les regards angoissés, l'aspect inhumain de l'exciseuse, le sexe sanguinolent ; tout cela donne une vision surréaliste de la scène et une image terrifiante de ce que peut être l'excision pour celles qui la subissent : un cauchemar ensanglanté.

Deux autres toiles abordent le même sujet sanglant de l'excision. La première s'intitule *L'excision I*³⁰⁴ (*Ill. 62*). La scène se situe encore dans un autre univers cauchemardesque. Sur un fond couleur de terre, se tient une jeune fille nue, reconnaissable à sa coupe de cheveux et à son anatomie. Elle est à l'extrême droite sur le tableau, et se cache le visage entre les mains. Au centre de la toile, il y a un personnage au corps démembré. Il s'agit apparemment d'une jeune fille comme on peut le constater qui vient d'être excisée. Le sang, abondant s'échappe de son sexe pour s'écouler sur le tapis en damier couvrant sol. Sur ce même tapis les lames ayant servies à l'opération sont à peine perceptibles (*Détail 62 a*). La jeune victime se trouve à l'intérieur d'une palissade dans laquelle l'on peut noter sur le sol, quatre vulves ensanglantées (*Détail 62 b*). Le centre à

³⁰⁴ Ouédraogo, Suzanne. *L'excision I*. 2003, 110 x 120 cm, acrylique sur toile. Mis en vente auprès de Ronald Jung, Düsseldorf.

l'intérieur de la palissade est fait d'un mélange de couleur noire, de marron, d'ocre et d'autres couleurs. L'ensemble aboutit à une impression d'insalubrité ou de sang coagulé. Sur la gauche, en haut de la scène, une bouche sans visage s'ouvre sur un cri de douleur. On peut supposer qu'il s'agit de celui de la victime, celui de toutes les victimes. Car d'après les quatre clitoris aperçus sur le sol, il ne s'agit pas de la première jeune fille à subir l'ablation de l'organe génital. Celle qui se cache le visage entre les mains pour ne pas voir l'horreur de la scène, n'est autre que la victime suivante. Nous sommes en présence d'une cérémonie d'excision collective, au cours de laquelle les jeunes filles les unes après les autres, devront se soumettre à l'opération. La difformité du corps aux membres écartelés de la jeune fille fraîchement excisée, focalise l'attention sur la violence de l'acte et le côté extrêmement insoutenable de la douleur ressentie par les victimes. Contrairement à la première toile, dans laquelle la présence du bourreau était bien explicite, dans la deuxième, le bourreau est invisible, mais sa présence se laisse deviner. En effet, on peut apercevoir aux membres reconnaissables de la victime, qu'elle est retenue par des doigts sans que l'on ne puisse distinguer la personne à laquelle ils appartiennent (*Détails 62 c et d*).



62 Ouédraogo, Suzanne. *L'excision I*, 2003, 110 x 120 cm, acrylique sur toile. Mis en vente auprès de Ronald Jung, Düsseldorf.



62 a-d Détails Ouédraogo : *L'excision 1*

La présence du bourreau redevient visible dans la deuxième toile, *L'excision 2*³⁰⁵ (Ill. 63). Nous retrouvons dans cette toile la palissade représentant le lieu de l'excision comme dans la toile précédente. Le sol baigne dans une *marre* de sang. Du sang provenant d'une figure ovale symbolisant certainement le sexe féminin. Ce dernier est violenté par un couteau sur la lame duquel on peut apercevoir un œil. Le manche du couteau est muni de quatre pieds dont les deux derniers semblent être munis de griffes, signe de dangerosité et de machiavélisme. Deux mains retiennent prisonnier le sexe, tandis que le sang dégoulinant de celui-ci s'écoule dans une calèche posée à même le sol jusque sur ce sol qu'il recouvre entièrement (*Détail 63 a*). Dans le coin supérieur gauche du tableau, on peut distinguer le visage fantomatique de la *sacrifiée*. Elle a les yeux rouges de douleur et la bouche ouverte sur un cri. Son image se confond avec l'arrière-plan du tableau dans lequel il disparaît, comme pour signifier le peu de cas fait aux victimes de l'excision et à leur souffrance qui passe pour ainsi dire, inaperçue (*Détail 63 b*).

³⁰⁵ Ouédraogo, Suzanne. *L'excision 2*. 2003, 120 x 110 cm, acrylique sur toile. Mis en vente auprès de Ronald Jung, Düsseldorf.



63 Ouédraogo, Suzanne. *L'excision 2*, 2003, 120 x 110 cm, acrylique sur toile. Mis en vente auprès de Ronald Jung, Düsseldorf.



63 a-d Détails Ouédraogo : *L'excision 2*

Les œuvres de Suzanne Ouédraogo révèlent le profond engagement de l'artiste dans les problèmes sociaux des femmes, ainsi qu'une forte personnalité. L'excision à laquelle elle s'attaque est une survivance archaïque de certaines sociétés. L'excision encore connue

sous la dénomination de mutilations génitales féminines (MGF) est le nom générique donné à différentes pratiques traditionnelles qui entraînent l'ablation d'organes génitaux féminins. Les principales victimes de cette pratique sont comme on s'en doute surtout les fillettes. Les mutilations génitales féminines sont pratiquées dans certains pays africains de la région sub-saharienne ainsi que dans la partie nord-est de l'Afrique. On rencontre également une pratique sporadique de ces mutilations dans certains pays du Moyen-Orient et dans quelques groupes ethniques de l'Inde et du Sri Lanka. Il existerait trois formes de mutilations génitales féminines :

La forme la moins pénible qui consiste soit à sectionner la membrane du clitoris, soit à inciser le clitoris lui-même, soit encore à en sectionner le capuchon. Cette forme est appelée sunna ou *excision symbolique*.

La forme la plus courante est l'excision ou clitoridectomie qui consiste en l'ablation partielle ou intégrale du clitoris et des petites lèvres. La troisième forme, la plus grave, est l'infibulation. En raison de sa gravité, on la nomme *excision pharaonique*. Cette pratique consiste d'abord en l'ablation du clitoris, des petites et grandes lèvres. L'opération accomplie, la vulve est ensuite suturée avec du fils de soie et des épines. Un orifice étroit est ménagé pour l'évacuation de l'urine et l'écoulement du flux menstruel.

L'aspect traumatique de l'excision pour les victimes est totalement ignoré par les pratiquants et les sociétés dans lesquelles elles ont cours. On imagine les dégâts psychologiques avec lesquels les excisées doivent vivre tout au long de leur vie. Parfois la violence de l'opération est telle que certaines des fillettes excisées paient de leur vie ce rite que l'on pourrait qualifier de *barbare*. Celles qui échappent à la mort restent marquées de façon indélébile dans leur corps et leur psychisme. Certaines doivent faire face à des douleurs chroniques, à de nombreuses infections internes, à la stérilité ou à d'autres types de dysfonctionnements internes. Malheureusement la souffrance, son intériorisation et ses séquelles restent quelque chose de très personnel qui sont difficiles à traduire ou à exprimer pour toutes celles qui ont subies l'excision.

Malgré les nombreuses sensibilisations aux dangers que présentent les pratiques mutilantes sur les femmes, les traditions restent ancrées dans certaines communautés qui manifestent des réticences à les abandonner. Des justifications sont souvent avancées par ces communautés pour le maintien de ces pratiques, comme par exemple le moyen de contrôler la fidélité des femmes ou encore l'unique voie pour une jeune fille de devenir véritablement une femme. Ce dernier point a son pendant chez les hommes dans la cérémonie de la circoncision qui vise à faire du jeune garçon un homme à part entière. La

violence physique et psychique qu'entraîne l'excision, a pour but de consolider un certain type de rôles sexuels dans le couple hétérosexuel : à travers l'excision, la femme est supposée rendue compagne « insensible », soumise aux désirs sexuels de son mari uniquement. C'est l'argument sexuel qui est bien loin d'être fondé. Les filles africaines ont pourtant droit à l'intégrité physique de leur personne. Elles ont le droit d'être protégées. Elles ne doivent pas être sacrifiées au nom de la vénérable tradition, de coutumes désuètes, d'un passé nostalgique.

La question de l'excision touche également à celle de la position de la femme dans la société. Il s'agit d'un moyen d'assujettissement. Le but est de maintenir la femme sous le contrôle et la domination de l'homme. Cette domination qui se fonde sur la terreur et la menace brandie d'un bannissement de toutes celles qui s'y opposeraient, fonctionne si bien, que très peu de femmes osent dénoncer les violences dont elles sont l'objet, et se soustraire aux rites de l'excision. Les réticences à mettre fin aux pratiques de mutilations génitales ne sont pas pourtant uniquement le fait des hommes. Fatou Sow explique que de nombreuses Africaines considéraient jusqu'à peu l'excision « comme des rituels de la féminité, jouant un rôle déterminant dans le processus de socialisation de l'enfant, dans l'accès au statut de femme adulte et dans la construction d'une identité féminine ethnique »³⁰⁶.

C'est cette *place inférieure* de la femme dans les sociétés africaines que combat Suzanne Ouédraogo. Elle dénonce la cruauté dont font preuve certaines personnes à l'égard des femmes, qui après tout font entièrement partie du genre humain. Pour dépeindre cette inhumanité de l'Homme vis-à-vis de son semblable, Suzanne Ouédraogo use d'un bestiaire constitué d'animaux, parfois imaginaires.

*Bestiaire 1*³⁰⁷ et *Bestiaire 2*³⁰⁸ (Ill. 64 et 65), représentent deux de ces animaux sortis tout droit de nos cauchemars. Le premier bestiaire est un animal géant ayant la forme d'une hyène. Il est muni de puissants crocs et de longues griffes à chacune de ses pattes. Le dessus de sa fourrure est semble-t-il couvert d'épines jusque sur sa queue. On note tout autour du corps de l'animal trois filins qui nous amènent à nous interroger si l'animal a été directement descendu du ciel ou s'il vient d'être capturé. Les points rouges sur le corps de l'animal pourraient nous faire pencher pour l'idée de capture. Le décor dans lequel la bête se trouve est lugubre, peint en noir et marron foncé. Un décor angoissé cauchemardesque et l'on ne retrouve que dans des non espaces de films fantastiques ou d'horreur.

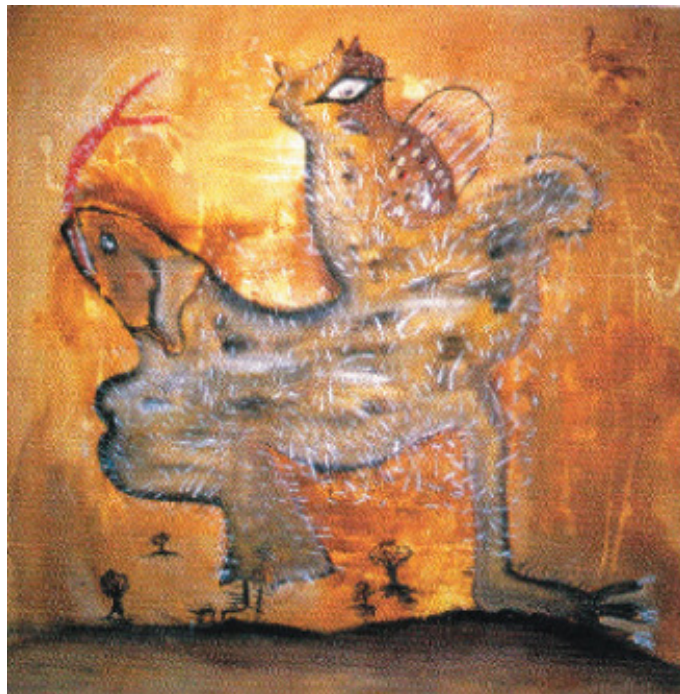
³⁰⁶ Sow, Fatou. Op. cit.

³⁰⁷ Ouédraogo, Suzanne. *Bestiaire 1*. 150 x 150 cm, peinture, technique mixte, 1999.

³⁰⁸ Ouédraogo, Suzanne. *Bestiaire 2*. 150 x 150 cm, peinture, technique mixte, 1999.



64 Ouédraogo, Suzanne. *Bestiaire 1*, 1999, 150 x 150 cm, peinture, technique mixte, collection privée.



65 Ouédraogo, Suzanne. *Bestiaire 2*, 1999, 150 x 150 cm, peinture, technique mixte, collection privée.

Le décor du deuxième bestiaire moins lugubre est éclairé de tons jaunes et ocre. L'animal dans la toile par contre semble éclaté, hurlant, déchiré. La langue ou du sang jailli de sa gueule béante. Le corps semble séparé en deux parties, dont l'une possédant un œil fixe le spectateur avec effroi. S'agit-il de la même bête que dans le premier tableau ? Si

cela s'avérait être le cas, l'animal aurait donc été capturé, tué, puis dépecé. Il aurait fait les frais de la brutalité et de la violence de ceux qui l'auront capturé. Ces derniers seraient-ils des prédateurs humains ? L'angoisse que l'on ressent devant le premier tableau disparaît pour faire place devant la deuxième toile, à de la pitié face au destin cruel réservé à l'animal. Un destin semblable semble se dessiner pour l'animal de la toile suivante.

*Cri de détresse*³⁰⁹ (Ill. 66) est l'une de ces nombreuses toiles dans laquelle l'artiste dépeint l'âme humaine en se servant d'animaux. Dans cette toile dominée par la couleur terre et le rouge, Suzanne Ouédraogo met en scène un animal, sorte d'hybride entre le serpent et le phoque. L'animal a la gueule ouverte et pousse un *cri de détresse*. Il semble être prisonnier d'un trou duquel il tente de s'extraire. Le fond du trou est rouge qui semble être l'une des couleurs favorites de l'artiste, qui l'emploie pour symboliser le sang et pour marquer la douleur.



65 Ouédraogo, Suzanne. *Cri de détresse*, 100 x 100 cm acrylique sur toile. Mis en vente chez Ronald Jung, Düsseldorf.

³⁰⁹ Ouédraogo, Suzanne. *Cri de détresse*. 100 x 100 cm acrylique sur toile. Mis en vente chez Ronald Jung, Düsseldorf.

Cri de détresse pourrait faire allusion à toutes les formes de violences faites aux créatures vivantes, que ce soit à travers la guerre, l'excision, l'esclavage sexuel etc. La violence de la peinture de Suzanne Ouédraogo est une analogie au monde dans lequel nous vivons : féroce. Les couleurs qu'elle emploie sont marquées de cette agressivité qui caractérise notre quotidien : rouge sang, noir, marron, gris. Certaines de ces couleurs comme le rouge-brun, le noir et le blanc sont des couleurs presque partout présentes dans la symbolique chromatique africaine. Stéphane Eliard citant l'artiste togolais Kossi Assou, écrit :

« Qu'en Afrique de l'Ouest trois couleurs, le rouge-brun, le noir et le blanc étaient, plus que toutes les autres, investies sur le plan culturel et spirituel »³¹⁰.

Les tableaux de Suzanne renvoient à la condition humaine elle-même. Les animaux qu'elle représente inmanquablement dans son travail, représentent surtout les travers humains ou les liens qu'entretiennent l'homme et l'animal. La présence des animaux dans ses œuvres est semble-t-il lié à son enfance.

« C'est peut être parce que mon père est vétérinaire que j'ai adopté les animaux. Chaque fois que je prends le pinceau, c'est à l'animal que je pense. Pas toujours le féroce. Mais je me suis rendue compte que dans l'homme, il y a toujours plus un côté animal. L'être humain est très féroce. L'homme peut être plus bête que la bête. C'est pourquoi, sur presque toutes mes toiles, il y a une figure mi-homme, mi-animal. Ce n'est pas toujours pour dénoncer le caractère bestial de l'homme, mais pour souligner les relations entre ces deux êtres »³¹¹.

Ainsi la condition humaine n'échappe pas à l'animalité que nous possédons tous en nous. C'est une part de notre identité. Suzanne parle d'animalité humaine que chaque individu posséderait en son fort intérieur. Cette part en nous deviendrait bestiale lorsque nous ne réussissons pas à réaliser la symbiose parfaite des deux appartenances, humaine et animale. Notre quête d'identité tournerait en ce moment-là en cauchemar. La clé pour l'aboutissement de cette quête de soi, de réalisation de notre être, se trouve dans l'animal en nous. Il est le gardien du temple que nous devons affronter et auquel nous devons nous identifier pour réussir l'épreuve ultime, celle de l'humanité.

³¹⁰ Eliard, Stéphane. *L'art contemporain au Burkina Faso*. Paris : L'Harmattan, 2002. P. 52.

³¹¹ Texte figurant dans la fiche de présentation de l'artiste qu'elle nous a elle-même aimablement fourni.

4.4. Humanité versus animalité : à la recherche de l'animal en nous.

Lorsque Suzanne Ouédraogo peuple ses tableaux d'animaux ou de chimères, elle aborde un champ de la connaissance longuement exploré depuis l'antiquité : l'animalité en l'homme. Mais pourquoi les animaux ? Sont-ils porteurs d'un sens allégorique, symbolique ?

« L'animalité, comme l'écrit Dominique Lestel, hante l'humain, et définir un homme indépendamment de l'animal n'a pas grand sens »³¹². Il y a donc quelque part des questionnements philosophiques ou spirituels lorsque l'on s'intéresse aux relations de l'homme avec l'animal. La construction de l'humain s'est faite à partir de cette part animale que nous portons en nous. Lestel propose donc de transcender l'opposition homme/animal, car écrit-il dans les dernières lignes de sa conclusion :

« L'humain n'est rien sans la texture de l'animalité dans laquelle il s'est progressivement construit une niche écologique, spirituelle, juridique et affective »³¹³.

Le lien profond et ambigu entre l'homme et l'animal apparaît déjà dans les textes mythologiques. Les dieux grecs sont ainsi capables de prendre la forme d'animaux de leur choix pour abuser leurs adversaires, leur échapper ou encore pour faire des conquêtes galantes. Certains des dieux comme Dionysos ou Pan étaient identifiés avec des attributs animaux. Dans l'Égypte antique les dieux avaient presque tous une figure animale : Horus le faucon, Thôt l'ibis ou le babouin, Sobek le crocodile, Hator la vache, Bastet la chatte, Anubis le chacal, Apophis le serpent, etc. L'identification de dieux anthropomorphes ou hybrides aux caprices identiques à ceux des mortels à l'animalité et à la nature, a fini par convaincre les hommes de leur propre héritage animal et de leur double nature humaine et animale. Le darwinisme et sa théorie de l'évolution renforce la filiation naturelle entre l'animal et l'homme. Et même si la question du Chaînon manquant n'a pas livré tous ses secrets, notre parenté animale semble parfaitement établie n'en déplaise au dogme de la Création. Mais s'il semble concevable pour les mortels que les dieux puissent facilement et à loisir s'incarner en différents animaux, ce n'est pas le cas des hommes pour qui le contrôle de cette part d'animalité en eux n'est pas chose aisée. Cet héritage peut se révéler être une malédiction qui place l'élus à la lisière de la monstruosité. Des créatures comme le minotaure rappellent l'échec de la réconciliation entre l'homme et la bête en nous. Pourtant

³¹² Lestel, Dominique. *L'animalité, essai sur le statut de l'humain*. Paris : Hatier, 1998. P. 79.

³¹³ Ibid. P. 80.

l'univers magique associé au monde animal exerce une réelle fascination sur les humains qui pensent y trouver les différentes réponses aux questions qu'ils se posent. Les rites de passage dans certaines sociétés, le chamanisme sont des moyens d'arpenter un monde animalier sous contrôle et sans risques majeurs.

Si Suzanne Ouédraogo s'intéresse au zoomorphisme, c'est aussi pour mettre en relief nos travers, qui n'ont rien selon elle d'humains. La relation entre l'homme et l'animal qu'elle essaie de souligner a quelque chose de mystérieux et d'inquiétant. La bestialité humaine se manifeste dans sa pulsion de mort, l'instinct du sexe et du carnage indomptés par la culture. Pour avoir enfoui cette animalité profondément en lui, il faut que l'homme en ait une immense et terrifiante frayeur. Françoise Armengaud lève une partie du voile sur cette frayeur lorsqu'elle écrit :

« A y réfléchir, c'est en lui même que l'homme trouve son pire animal [...]. L'animalité, c'est la profondeur de l'homme, vertigineuse, une inquiétante et familière étrangeté : l'élément archaïque et ancestral, voire régressif et par là-même dévorant enfoui et énigmatique. C'est la hantise, dans tous les sens du terme, de l'humanité ».

Mais il s'agit d'une crainte à laquelle se combine une fascination pour le moins étrange. Elle nous ramène à l'origine mythique de ce que nous étions, lorsque nous étions doués de capacités à nous métamorphoser en animaux. Cette animalité est investie aussi de l'énergie primordiale et d'une bestialité primitive, dont les fonds obscurs angoissent et hante le civilisé.

Une fascination qui s'explique aussi par le fait que l'animal est à la fois notre contraire et notre *alter ego*. Hubert Deschamps³¹⁴ parle de l'*alter ego animal*, dont il signale l'existence dans certaines cultures africaines du Golfe de Guinée : Ashanti, Ewé, Fon, Yoruba. Dans ces cultures, souligne Deschamps, le lien qui unit l'homme à l'animal n'est pas uniquement symbolique, mais également vital. Car lorsque l'animal est tué, son *alter ego humain* meurt aussi. La définition de notre humanité se fonde sur cet autre que constitue l'animal, à la fois repoussoir et miroir. C'est dans l'image qu'il nous renvoie que nous puisons pour affirmer notre identité. Mais la condition humaine est toujours mise en danger par l'animal qui sommeille en nous, et qui menace à tout instant de resurgir. En effet, d'après Edgar Morin³¹⁵, l'*homo sapiens* que nous sommes devenus à travers l'évolution biologique, la maîtrise technologique et la domination de la nature, porte

³¹⁴ Deschamps, Hubert. *Les religions de l'Afrique noire*. Paris : P.U.F., 1970.

³¹⁵ Morin, Edgar. *Das Rätsel des Humanen*. München, Zürich : R. Piper und Co. Verlag, 1974.

toujours inscrit en lui son passé animal dans sa manière d'être : dans sa jouissance, sa façon d'aimer, la territorialité, l'agression. Les stratégies que nous développons pour nous adapter à notre monde environnant, pour conquérir un espace vital, pour nous procurer l'objet de nos désirs, sont liées à cette part animale en nous.

Le processus de construction de notre humanité conquise sur notre animalité n'est donc pas encore entièrement achevé. L'animalité en nous subsiste toujours et est une réalité dont nous ne pouvons nous débarrasser. Nous sommes en quelque sorte un lieu de conflit : entre notre part humaine et notre part animale qui ne désespère pas de prendre un jour le dessus. L'un est l'envers de l'autre. La position de l'homme est celle d'un être pris entre l'abîme de son animalité et la cime de son humanité. L'animalité cependant nous parle de nous-mêmes sur un mode subversif. Car il y a dans l'animalité une profondeur qui nous révèle le monstre tapi en nous. Le monstre qui définit la face obscure la plus brutale de l'animalité : notre bestialité.

Au-delà de l'opposition entre humanité et animalité, c'est le conflit entre culture et nature qui se profile. L'état de nature serait celui duquel nous avons émergé pour aboutir à l'état de culture. Mais l'homme en accédant à la culture a aboli sa dimension naturelle. Il s'est en quelque sorte *dénaturé* comme le pense Jean-Jacques Rousseau. Cependant comme le montre Rousseau dans *Discours sur l'origine de l'inégalité entre les hommes*³¹⁶, l'homme aurait de la sorte réussi à se défaire du déterminisme animal. C'est une des caractéristiques majeures dont ne peut s'affranchir l'animal qui doit accomplir ce pour quoi il est déterminé. Les cartésiens quant à eux soulignent que l'homme est pourvu de qualités spirituelles dont serait dépourvu l'animal. L'âme serait l'une de ces qualités inhérentes à la nature humaine, tandis que son absence de la nature animale ferait des animaux, des êtres mécaniques incapables de ressentir la moindre émotion. En un mot, des corps sans âmes. Et puisque l'âme et le corps sont de nature radicalement distincte, il en va de même pour l'homme et l'animal.

Jean de La Fontaine³¹⁷ réfute cette théorie, en objectant que les animaux seraient doués à l'instar de l'homme, d'imagination sensible et d'une âme corporelle. Mais cette supériorité de l'homme sur la création entière soulignée par René Descartes dans *Discours de la méthode*³¹⁸, à travers son injonction de se rendre maître et possesseur de la nature, est confortée par Rousseau qui voit dans la stupidité de l'animal, ce qui le sépare radicalement

³¹⁶ Rousseau, Jean-Jacques. *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité entre les hommes*. Paris : Le Livre de Poche, 1992.

³¹⁷ Cf. La Fontaine, Jean (de). *Discours à Madame de la Sablière*.

³¹⁸ Descartes, René. *Discours de la méthode*. Paris : Editions sociales, 1974.

de l'humanité. Pourtant Rousseau semble reconnaître que la supériorité de l'homme sur les *espèces inférieures* est surtout morale. Une supériorité qui selon La Fontaine n'est pourtant pas toujours conforme à la morale. Car la présomption et la vanité de l'homme l'ont conduit à s'imaginer à l'égal de Dieu. Cette spécificité définit également le discours ethnocentrique occidental à l'endroit de certaines populations, jugées restées plus proches de la nature et du coup de l'animalité. Rappelons au passage que le déni de toute humanité à un individu permet de l'animaliser, de le chosifier au point de l'exploiter et d'en faire ce que l'on veut. C'est ce qui arriva aux populations noires réduites à un état proche de l'animalité pour justifier l'esclavage, puis la domination coloniale. Le paradoxe est pourtant que c'est sur la base de motifs d'ordre humaniste que l'Occident a plié d'autres cultures sous son joug. Léon Poliakov³¹⁹ a judicieusement analysé la réduction de certaines populations au rang d'animaux pour stigmatiser leur supposée infériorité, en ce qui concerne le racisme et l'antisémitisme.

L'opposition entre animalité et humanité sert en fait de toile de fond au problème existentiel de la définition de ce qu'est l'homme lui-même. Sigmund Freud a souligné à quel point les pulsions inconscientes de l'homme peuvent être liées au monde animal. C'est dire à quel point le conflit intérieur en l'homme en quête de son être profond, ne peut se résoudre que si cette part animale en lui est connue et assumée.

4.5. Réception des œuvres : la difficulté d'être une femme

Suzanne Ouédraogo est la deuxième femme à se lancer dans les arts plastiques au Burkina Faso. La première est sa compatriote Marie-Blanche Ouédraogo³²⁰ formée comme elle dans les locaux de la Fondation Olorun³²¹. Aujourd'hui cependant, Suzanne est la plus connue des artistes burkinabées sur le plan national et international. Mais malgré cette reconnaissance sur le plan local, l'art reste encore au Burkina Faso et en grande partie en Afrique, une catégorie marginale et un luxe que de nombreux Africains ne peuvent s'offrir. Seuls quelques expatriés et une élite en ont la possibilité. D'où les prix parfois élevés des

³¹⁹ Voir Poliakov, Léon. *Le racisme*. Paris : Seghers, 1976 ; *Histoire de l'Antisémitisme*, 5 vol. Paris : Calmann-Lévy, 1956-1977 ; *Hommes et bêtes, Entretiens sur le racisme* (collectif), Paris : Mouton, 1975.

³²⁰ Il ne faudrait pas voir dans le patronyme identique des deux femmes, un quelconque lien familial. Le patronyme Ouédraogo est en effet, assez courant au Burkina Faso.

³²¹ Il s'agit d'une organisation non gouvernementale fondée par un expatrié français, Christophe de Contemson à Ouagadougou, dans le but de promouvoir l'art burkinabé.

œuvres des artistes Africains pour les bourses des populations dont plus des deux tiers vivent en dessous du seuil de pauvreté.

De plus, la place des femmes dans l'art en Afrique est sans contexte encore fortement marginale. L'art s'exprime toujours pour l'instant au masculin. Pour une femme qui désire arpenter cet univers misogyne, il faut un caractère bien trempé, une bonne dose de non conformisme et le soutien inconditionnel du génie de l'inspiration. Et cela, Suzanne Ouédraogo sait en user avec liberté. L'agressivité de sa peinture l'éloigne des pratiques picturales habituelles que l'on attribue à la gent féminine : formes et couleurs douces qui aurait quelque chose à voir avec la maternité et la nature douceuse de la femme. En cela Suzanne Ouédraogo se distingue de son homonyme Marie-Blanche Ouédraogo. Mais les thèmes qu'elle aborde reste cependant ancrés dans les problèmes liés à la condition de la femme, à l'instar de l'excision par exemple.

La problématique abordée par les artistes féminines africaines ne recouvre pas toujours les thèmes développés par leurs pairs masculins. Leur discours accorde une place relativement faible à la question politique. Est-ce là une des raisons de leur non représentativité dans l'art ? Pour Youma Fall les œuvres des artistes africaines expriment leur féminité et leur africanité. Mais pourtant souligne-t-elle, « il n'y a pas une façon féminine de tenir le pinceau, d'occuper l'espace pictural »³²². Une remarque qui est très présente dans la démarche de Suzanne Ouédraogo. Stéphane Eliard écrit à son sujet :

« Artiste au pinceau acéré, elle sait que la liberté ne s'use que lorsque l'on ne s'en sert pas et fait de la part qui lui revient le meilleur usage qui soit. Et même s'il faut pour cela heurter la sensibilité d'un public qui ne s'attend pas toujours à ce qu'une femme puisse produire de telles *horreurs* »³²³.

Si Suzanne Ouédraogo jouit aussi d'une reconnaissance à l'échelle du Burkina Faso, c'est dû en grande partie à son engagement dans la promotion de l'art dans son pays. Elle doit d'ailleurs sa décoration dans l'Ordre burkinabé du mérite à cet engagement en faveur de l'art. Le centre Naanego qu'elle a ouvert à Ouagadougou a en effet pour but de former les enfants à l'art plastiques. C'est le tout premier centre du genre au Burkina Faso. Le centre organise aussi périodiquement des expositions des œuvres des jeunes artistes qui y sont formés. Des formations sporadiques sont aussi initiées avec des partenaires étrangers, en direction des artistes plus ou moins confirmés. Lorsque nous l'avons rencontrée en

³²² Fall, Youma. "De quelques femmes dans l'histoire de l'art au Sénégal". In *Dak'Art 2006. 7^{ème} biennale de l'art africain contemporain*. Dakar : Secrétariat général de la Biennale de l'Art africain contemporain de Dakar, 2006. P. 72.

³²³ Eliard, Stéphane. Op. cit. P. 65.

Octobre 2005, elle prévoyait d'initier un atelier de formation et de perfectionnement à la photographie destiné à tous les artistes qui s'y intéresseraient.

Il est certain que le fait d'être une femme artiste dans un pays qui n'en connaît que deux à ce jour, a été un grand obstacle pour son émergence sur la scène artistique. Mais ce statut assez particulier a été sans doute aussi une arme dont Suzanne Ouédraogo a su se servir. Car faire partie des deux seuls artistes de la gent féminine dans un pays, attire nécessairement sur soi les projecteurs. Il suffit alors de savoir se servir de cette image pour se faire une place au soleil des artistes.

III. ART, IDENTITE ET AFRICANITE

1. AUTOUR DE L'IDENTITE ET DE LA CULTURE

Identité et culture sont deux concepts polysémiques, à l'origine de bien de malentendus et d'interprétations hasardeuses. Ce sont en effet des notions équivoques autour desquelles semblent s'être construites certaines des plus importantes problématiques du XIX^{ème} et XX^{ème} siècle.

1.1. La construction de l'identité culturelle.

Aborder la question de l'identité est complexe, car l'identité, qui est aujourd'hui une notion passe-partout, couvre de nombreux champs, qui vont de l'identité individuelle à l'identité collective, en passant par l'identité personnelle, religieuse, nationale, linguistique, raciale, ethnique, politique, sexuelle ou encore culturelle, et la liste n'est pas exhaustive. Pour plus de commodité, notre propos se restreindra à l'identité culturelle, sans pour autant exclure définitivement d'autres types d'identités, auxquelles nous pourrions faire référence lorsque le besoin se présentera. Avant d'aborder la question de l'identité culturelle, il est indispensable de convenir de ce que l'on désigne sous les vocables d'identité et de culture.

Il ne y peut avoir de définition figée de l'identité, car comme l'écrit Claire Dolan, l'identité « ne peut être ni un postulat ni un attribut immuable »³²⁴. Le concept d'identité s'avère insaisissable, d'autant plus insaisissable qu'il s'agit d'un état en perpétuelle construction. Edmond Marc Lipiansky³²⁵ souligne que cette construction progressive s'opère déjà chez l'enfant en se servant, du corps comme espace privilégié. Selon Jean-François Dortier³²⁶, nous posséderions une multitude d'identités, et certaines selon les circonstances prendraient plus d'ampleur que d'autres. Nous ne partageons pas cet avis, et nous dirons plutôt avec Amin Maalouf que *l'identité ne se compartimente pas, elle ne se répartit ni par moitiés, ni par tiers, ni par plages cloisonnées. Je n'ai pas plusieurs identités, j'en ai une seule, faite de tous les éléments qui l'ont façonnée, selon un "dosage" particulier qui n'est jamais le même d'une personne à l'autre*³²⁷. Car *mon identité, c'est ce qui fait que je ne suis identique à aucune autre personne*³²⁸. Ajoutons que ces multiples appartenances nous confèrent certes une identité particulière, mais pas exclusive. Ainsi

³²⁴ Dolan, Claire. *Événement, identité et histoire*. Québec : Septentrion, 1991. P. 11.

³²⁵ Lipiansky, Edmond Marc. "L'identité personnelle". In Jean-Claude Ruano-Borbalan (s/dir.). *L'identité. L'individu. Le groupe. La société*. Paris : Editions Sciences Humaines, 1998. P. 21-29.

³²⁶ Dortier, Jean-François. "L'individu dispersé et ses identités multiples". In Jean-Claude Ruano-Borbalan (s/dir.). Op. cit. P. 51

³²⁷ Maalouf, Amin. *Les identités meurtrières*. Paris : Bernard Grasset, 1998. P. 10.

³²⁸ Ibid. P. 11.

définie, la notion d'identité révèle une partie de sa complexité. En effet, en plus d'être une notion insaisissable, l'identité se construirait à la fois par identification et par opposition, ce que Jean-Claude Ruano-Borbalan³²⁹ nomme *le paradoxe de l'identité*, et qu'Arthur Rimbaud a résumé dans son : *Je, est un autre*. Il est en effet vrai comme l'écrit Dolan que :

« Qu'il s'agisse d'un individu ou d'un groupe, l'identité fait appel à ces deux oppositions : le semblable et la différence... [Car]... tout se passe comme si les mécanismes de l'identité et l'identification procédaient toujours par paire : le semblable et la différence, le regard des autres, le regard de soi »³³⁰.

Ainsi l'identité procéderait d'une double interrogation : une première interrogation déterminée par le regard des autres sur soi, qui introduit la deuxième interrogation générée par le regard que l'on porte sur soi-même. Il est cependant possible dans certains cas que l'individu ne soit pas pleinement conscient de la façon dont les autres l'identifient, et qui pourrait différer de la façon dont lui-même se perçoit. Mais d'après George Mead le regard que nous portons sur nous-mêmes est consubstantiel de l'image de nous que nous cherchons dans le même temps dans le regard des autres.

L'identité se définit donc inévitablement dans un rapport d'altérité. On se définit en s'opposant. En introduction à l'ouvrage collectif *l'identité culturel dans les littératures de langue française*, Jean-Marcel Paquette pointe du doigt l'acte d'identification comme n'étant nécessaire qu'*à partir du moment seulement où quelqu'un d'autorisé vous enjoint de présenter vos papiers. L'identité est un fait de rencontre, autant dire : de crise. On ne s'identifie jamais pour soi-même, mais à la demande de l'autre*³³¹. Mais l'identité, poursuit Paquette, *qu'elle qu'en soit la justification ou la cause, est toujours une crise. L'identité n'est pas un état d'être devant soi-même, mais un arrachement à soi ; non pas une assise de ce qui est, mais un singulier processus – et comme tout processus il a partie liée avec une certaine violence [...]*³³².

Il faut comprendre que l'identité s'élabore sur une base avant tout psychologique. Le concept d'identité psychologique qui fait intervenir un ensemble de processus psychologiques de pensées, de sensations, de délibérations, d'émotions, de désirs, ou encore de croyances, donne lieu à l'identité personnelle ou individuelle, qui d'après David Hume ne pourrait être après tout, qu'une simple fiction philosophique. La construction de l'identité personnelle accorde une place importante à la notion de soi, qui elle-même est

³²⁹ Jean-Claude Ruano-Borbalan (s/dir.). *L'identité. L'individu. Le groupe. La société*. Paris : Editions Sciences Humaines, 1998. 393 P.

³³⁰ Dolan, Claire. Op. cit P. 10.

³³¹ Paquette, Jean-Marcel. *l'identité culturel dans les littératures de langue française*. Montréal.

³³² Ibid. P. 15.

façonnée par une dynamique sociale constante dans laquelle l'autre trouve sa place. Selon Anthony Giddens l'identité est une construction sociale qui s'édifie au cours d'un processus d'individualisation par les auteurs pour lesquels elle est la source du sens. Autant l'identité est une condition nécessaire à la vie sociale, autant cette dernière l'est également pour l'identité. En tant que construction sociale la complexité de l'identité y est inhérente et participe de la propre hétérogénéité d'un groupe social quelconque. Mais toute identité se traduit par une expression territoriale. Autrement dit il n'existerait pas d'identité sans territorialité, sans le port d'attache que l'on pourrait nommer le *chez soi*.

Le processus de formation de l'identité accorde une place importante au vécu et à l'imaginaire, une réalité parfois fugace qui se meut à travers l'espace et le temps.

A l'instar de la notion d'identité, celle de culture occupe également une place fondamentale dans les sciences sociales, particulièrement dans l'anthropologie dont elle fut presque toujours l'un des paradigmes les plus importants. Il permet d'aborder la question de la différenciation sociale sur la base des systèmes de pensées et des principes d'organisation sociale. Comme l'indique Denys Cuche, tandis que la culture dérive en grande partie des processus inconscients, l'identité se base sur une norme d'appartenance, nécessairement consciente, fondée sur des oppositions symboliques. Nous pouvons retenir la définition qu'Abram Kardiner donne de la culture qui serait *l'ensemble des institutions qui assurent la cohérence d'une société*.

La culture se définit en effet comme un système de sens et de pratiques organisé autour de référents symboliques puissants qui ordonnent les rapports sociaux de manière cohérente. Il y a aussi l'idée de raffinement et d'élévation dans la notion de culture. La culture est d'une part la condition de possibilité d'identification collective et d'autre part, un lieu de délectation esthétique. *On lit Dante et Shakespeare pour s'élever au niveau du meilleur...et aussi pour se voir soi-même, son peuple, sa société, sa tradition, sous le meilleur jour*³³³ écrit Edward Saïd.

Il y a un étroit rapport entre culture et identité et il arrive fréquemment que les deux notions soient confondues. Bien que la seconde tire en partie son existence de la première, elle ne la subsume pas. Il nous paraît important d'insister sur l'ancrage historique de la culture, qui pourrait s'apparenter à une identité essentielle, presque invariable, dans la mesure où l'identité culturelle apparaît comme consubstantielle à une culture particulière qui fonde sa particularité sur des déterminations proches du biologiques. Il y a là le danger

³³³ Saïd, Edward W. *Imperialisme et culture*. Paris : Fayard, Le Monde diplomatique, 2000. P.13.

réel de sombrer dans un essentialisme culturel. Dès lors, l'identité culturelle devient un concept délicat à manier.

1.2. La problématique de l'identité culturelle africaine

Dans le débat qui agite les milieux scientifiques sur l'identité culturelle, semblent faire de l'Afrique un cas particulier. La raison en est que le sous-développement de l'Afrique est mis sur le compte d'une certaine incapacité du continent à trouver son identité et à définir ce qu'est sa culture. Ainsi pour être sûr d'arpenter avec succès la voie du développement, il lui faut reconquérir son identité culturelle. Il n'y a donc rien de surprenant à ce que les notions d'identité en crise, d'identité perdue, d'identité à reconquérir soient l'objet d'interprétations de la part d'une multitude d'acteurs politiques et d'intellectuels.

La *sacralisation* de la notion d'identité culturelle doit au fait d'avoir été nourrie des théories sur le relativisme culturel. C'est à l'anthropologie culturelle américaine que l'on doit la formulation explicite et systématique du relativisme culturel, dont il constitue l'une des pierres angulaires. Apparue dans les années 1930-1940, cette théorie entendait s'opposer à l'évolutionnisme du XIX^{ème} siècle qui affirmait l'idée d'un progrès univoque de l'humanité, et de ce fait établissait une classification hiérarchique des cultures selon une progression linéaire de développement. Selon cette conception, toutes les sociétés seraient engagées sur la même voie, vers une seule et unique *fin*, la *civilisation* européenne. Les sociétés jugées primitives, comme celles d'Afrique ou d'Océanie, étaient perçues comme des stades antérieurs de l'évolution connue par les sociétés européennes. L'évolutionnisme postulait donc l'existence de cultures 'inférieures' et 'supérieures', et de cultures 'civilisées' et 'primitives'.

De cette perception dichotomique et ethnocentrique, l'Europe légitima son impérialisme sur les cultures jugées archaïques; ce que justifia le poète britannique Rudyard Kipling sous l'expression : *le fardeau de l'homme blanc (The White Man's Burden)*³³⁴.

Le relativisme culturel par contre récuse cette vision évolutionniste et cette hiérarchisation entre les cultures, et part du postulat selon lequel toutes les cultures, toutes les civilisations en un lieu et parfois en un temps donné se valent. Il existe ainsi selon le relativisme culturel, des particularismes propres à chaque culture et tout jugement de

³³⁴ Titre d'un poème de l'écrivain britannique qui attribue à l'homme blanc la lourde tâche d'apporter aux peuples jugés inférieurs la lumière de la Civilisation.

valeur sur une autre culture reflète inévitablement la culture de notre groupe, et ne saurait pas être par conséquent, objectif. Il n'existerait donc pas de bonne ou mauvaise culture, pas plus que de cultures supérieures, ni de cultures inférieures, mais plutôt une équivalence entre les différentes cultures, dont chacune possède son originalité propre. Cette idée d'équivalence conduit à un respect absolu de la différence telle qu'elle s'exprime dans les valeurs et dans les traditions et les pratiques culturelles et coutumières des différents groupes humains.

Le père de cette conception générale qui souligne la relativité de la connaissance et des normes sociales fut l'anthropologue américain d'origine germanique, Franz Boas. Dans ses travaux, Boas souligne la nécessité de tenir compte des singularités propres à chaque culture. Pour lui la culture est une construction singulière, une totalité originale, qui mérite d'être étudiée pour elle-même sous tous ses aspects. Les travaux de Boas débouchent sur une critique radicale du concept de *supériorité raciale*, et récusent les idées selon lesquelles les prétendus *types raciaux* seraient des caractéristiques stables³³⁵.

Aux travaux de Boas feront écho ceux de l'anthropologue polonais Bronislaw Kaspar Malinowski. Ce dernier fonde sa méthode anthropologique sur l'observation participante, qui introduit une nouvelle approche que l'on qualifie de fonctionnaliste. Selon cette approche, l'enquêteur doit se faire accepter dans les communautés qu'il étudie en se dépouillant de ses préjugés personnels.

Il reviendra cependant surtout aux disciples de Boas, entre autres, Melville Herskovits, Margaret Mead, et Ruth Benedict, d'explicitier et de conforter le paradigme relativiste. Ces derniers soulignent le rôle de la culture dans la formation de la personnalité, et des choix des modèles de comportement qu'elle crée chez chaque individu. *L'homme n'est qu'une création de sa culture*³³⁶, écrit Herskovits. Ils insistent sur l'aspect irréductible de chaque modèle culturel. Cette irréductibilité des cultures est théorisée par Ruth Benedict dans son ouvrage *Echantillons de civilisation*³³⁷. Elle y montre que la culture d'un peuple n'est pas liée à des principes universels mais est relative aux différentes sociétés. Les cultures sont alors éclatées et chacune d'elles, caractérisée par une configuration singulière évolue de façon radicale sans recouper l'autre.

L'irréductibilité des cultures a posé la culture occidentale comme un élément perturbateur qui compromettrait l'essence de la culture africaine et dont il fallait se libérer

³³⁵ L'essentiel des travaux de Boas est résumé dans son ouvrage *Race, langage et culture*, paru en 1940 aux Editions The Free Press de New York, et Collier-MacMillan de Londres.

³³⁶ Herskovits, Melville. *Les bases de l'anthropologie culturelle*. Paris : Maspero, 1967. P. 17.

³³⁷ Benedict, Ruth Fulton. *Echantillons de civilisation*. Paris : Éditions Gallimard, 1950.

pour préserver l'authenticité de cette dernière. S'engouffrant dans la brèche ouverte par le relativisme culturel dans l'évolutionnisme eurocentrique, les intellectuels africains ont voulu démontrer une certaine eccéité de l'Afrique dans son expression culturelle. Ils se sont ainsi attelés à prouver l'existence d'une unité culturelle en Afrique.

L'élaboration d'une unité culturelle de l'*Afrique noire* fut postulée par de nombreux auteurs parmi lesquels nous pouvons retenir Cheikh Anta Diop, Léopold Sédar Senghor ou encore Kwame Nkrumah, comme l'une des conditions fondamentales du développement du continent. Faut-il rappeler que lorsque l'on parle de développement, il s'agit à n'en pas douter du modèle proposé par l'Occident.

Il s'agira dès lors pour ces théoriciens de trouver des éléments culturels assez forts pouvant servir de base à une unification politique. Cette unification politique pour ces penseurs africains, trouve son expression dans le *panafricanisme*, dont Nkrumah se fait le champion.

Kwame Nkrumah est né le 21 septembre 1909 à Nkroful dans la partie ouest de la Gold Coast, qui devient en 1957 le Ghana. En 1935, Il quitte la Gold Coast pour les Etats-Unis et s'inscrit à l'université Lincoln en Pennsylvanie aux Etats-Unis, où prend connaissance des écrits d'auteurs et de penseurs noirs³³⁸ qui prônent une unité des populations noires. Mais les idées de ces penseurs qui étaient plus destinées aux Noirs des Amériques qu'aux Noirs d'Afrique, trouvent un écho favorable auprès de Nkrumah, qui décide d'en faire une arme de lutte contre l'oppression coloniale. Avec l'aide des Trinidiens Cyril Lionel Robert James³³⁹ et Georges Padmore³⁴⁰, il posa les fondements politiques et idéologiques du panafricanisme, et dégaga le concept d'*African Personality* que Léopold Sédar Senghor³⁴¹ lui-même présente comme le pendant de la négritude chez les Africains de langue anglaise³⁴². Le but du projet panafricain était de libérer l'Afrique de

³³⁸ Parmi les plus importants de ces penseurs, nous pouvons retenir Edward Wilmot Blyden, W.E.B. Du Bois, Marcus Garvey et Henry Sylvester Williams.

³³⁹ Cyril Lionel Robert James est un écrivain originaire de Trinidad et Tobago. Fortement influencé par les idées marxistes et le léninisme, il milita dans les mouvements trotskistes et se fit une réputation de défenseur des droits des peuples colonisés. Il eut une grande influence sur les militants de la cause noire et les mouvements d'extrême gauche.

³⁴⁰ Egalement originaire de Trinidad et Tobago, Georges Padmore est l'un des plus grandes figures du Panafricanisme. Il est considéré comme le véritable idéologue du panafricanisme. Aux côtés de Kwame Nkrumah, il se fit un devoir de donner une consistance théorique aux idées panafricanistes développées à l'origine par les intellectuels noirs américains.

³⁴¹ Senghor, Léopold Sédar. "Francité et Négritude". In *Liberté 3 : Négritude et civilisation de l'universel*, Paris : Editions du seuil, 1977.

³⁴² Cette vision de l'*African Personality* sans être tout à fait fausse, n'est pas tout à fait exacte, car elle passe sous silence que le fait que le concept fut forgé pour s'appliquer aux Noirs d'Afrique, alors que la Négritude était ouverte à tous les Noirs du monde. D'ailleurs Nkrumah dans son ouvrage *Africa Must Unite* écrit : « [...] It is vital that we should nurture our own culture and history if we are to develop that African Personality which must provide the educational and intellectual foundations of our Pan-African future (Il est

la domination coloniale, de créer un sentiment de solidarité entre toutes les populations noires, africaine et la diaspora américaine et antillaise; mais surtout de mettre sur pied une unification politique de l'Afrique sur le modèle des Etats-Unis d'Amérique. En un mot le projet de Nkrumah, qu'il expose dans son ouvrage, *Africa Must Unite*³⁴³, était à terme, de créer une entité politique qui serait assez puissante pour briser avec succès le rapport de domination qui existait entre l'Afrique et l'Europe: les *Etats-Unis d'Afrique*.

Sous diverses formes, l'idéal panafricain sera au cœur des discours nationalistes qui accompagneront les luttes de décolonisation en Afrique. Mais l'accession à l'indépendance des pays africains va paradoxalement faire échec au mouvement panafricaniste. Les soubresauts identitaires et régionalistes qui apparaissent après la libération deviennent des freins à une réelle unification politique. Les nouveaux Etats doivent faire face à des velléités séparatistes fondées sur des revendications de micro-identités. D'autre part certains chefs d'Etats envisagent mal de devoir abandonner un pouvoir politique nouvellement acquis. Malgré les affirmations de plus en plus fortes de ses partisans au nombre desquels on compte des hommes politiques africains comme Julius Nyerere du Tanganyika, Amilcar Cabral de Guinée-Bissau, Patrice Lumumba du Congo, le panafricanisme a du mal à quitter le champ théorique et idéologique pour prendre corps dans la réalité. Mais comme le fait remarquer Achille Mbembé, les fondements sur lesquels s'appuie le Panafricanisme sont problématiques, puisqu'ils reprennent des catégorisations fondées sur la race et la géographie :

« Les tenants d'une identité culturelle africaine propre s'efforceront, à partir du XIXe siècle, de trouver une dénomination générale et un lieu dans lequel ancrer cette prose. Ce lieu géographique, ce sera l'Afrique tropicale, ligne de fiction s'il en fût. Il s'agira alors d'en abolir l'anatomie fantasmatique inventée par les Européens et dont Hegel et les autres se firent l'écho. On en recollera, vaille que vaille, les membres disjoints. On en reconstituera le corps morcelé dans le zénith imaginaire de la race et, si nécessaire, dans les traits irradiants du mythe. On s'efforcera ensuite de retrouver cette africanité dans un ensemble de traits culturels spécifiques que la recherche ethnologique se chargera de fournir. Enfin, l'historiographie nationaliste ira rechercher dans les empires africains d'autrefois, voire dans l'Égypte pharaonique, la réserve manquante. [...]

Plus fondamentalement, le panafricanisme se développera à l'intérieur d'un paradigme raciste dont le XIXe siècle européen constitue le moment de triomphe. Discours de l'inversion, il puisera ses catégories fondamentales dans les mythes auxquels il prétend s'opposer et reproduira leurs dichotomies (différence raciale entre Noirs et Blancs, confrontation culturelle entre les civilisés et les sauvages, opposition religieuse entre les chrétiens et les païens, conviction selon laquelle la race fonde la nation et vice-versa). Il s'inscrira dans une généalogie intellectuelle

essentiel que nous soyons nourris de notre culture et de notre histoire propres si nous voulons créer cette personnalité africaine qui doit être la base intellectuelle de notre avenir africain) ». P. 49.

³⁴³ Nkrumah, Kwame. *Africa Must Unite*. London : Panaf, 1970.

fondée sur la territorialisation de l'identité d'une part et la racialisation de la géographie de l'autre [...]»³⁴⁴.

Le panafricanisme à la Nkrumah est cependant seulement la partie politique d'un iceberg, dont l'aspect culturel est appelé à jouer un rôle important dans le projet d'unité africaine, selon les idées de Senghor, ou encore Anta Diop. Pour Senghor, en effet un même passé colonial ne peut servir de base à la construction d'une Afrique unie, car ce passé colonial est aussi celui des peuples de l'Asie. C'est pourquoi pour lui le Politique doit s'appuyer sur le Culturel. Les intellectuels et les politiques vont alors s'atteler à identifier les éléments communs pouvant permettre de construire une identité culturelle à l'échelle continentale. Cheikh Anta Diop est certainement le plus important des penseurs africains qui se soient penchés sur la dimension culturelle de la construction d'une identité africaine. Dans *Civilisation ou Barbarie*³⁴⁵, Diop définit trois facteurs qui concourent à façonner l'identité culturelle : le facteur historique, le facteur linguistique et le facteur psychologique. Ce dernier, est selon Diop trop fluctuant pour constituer une base solide d'établissement d'une identité culturelle. En revanche il écrit que :

« [...] les facteurs historiques et linguistiques constituent des coordonnées, des repères quasi absolus par rapport au flux permanent des changements psychiques»³⁴⁶.

A propos du facteur linguistique, Diop pense qu'elle doit réaffirmer et renforcer l'identité culturelle africaine. Il considère qu'il existe une parenté linguistique évidente entre de nombreuses langues africaines et l'ancien égyptien, que l'étude des langues égypto-nubiennes devrait révéler au grand jour, et par conséquent contribuer au renforcement du sentiment d'unité linguistique et d'identité culturelle des Africains. En ce qui concerne le facteur historique, Diop écrit qu'il est un aspect fondamental de création d'un ensemble culturel solide. Ainsi souligne-t-il :

«La conscience historique, par le sentiment de cohésion qu'elle crée, constitue le rempart de sécurité culturelle le plus sûr et le plus solide pour un peuple. [...]. L'essentiel, pour un peuple, est de retrouver le fil conducteur qui le relie à son passé ancestral le plus lointain possible. Devant les agressions culturelles de toutes sortes,

³⁴⁴ Mbembé, Achille. "A propos des écritures africaines de soi". In *Politique Africaine* n° 77, mars 2000. P. 28. <http://www.politique-africaine.com/numeros/pdf/077016.pdf>.

³⁴⁵ Diop, Cheikh Anta. *Civilisation ou Barbarie. Anthropologie sans complaisance*. Paris : Présence africaine, 1981.

³⁴⁶ Ibid. P. 280.

devant tous les facteurs désagrégeants du monde extérieur, l'arme culturelle la plus efficace dont puisse se doter un peuple est ce sentiment de continuité historique»³⁴⁷.

Le passé ancestral de l'Afrique, Diop pense le trouver dans l'Égypte pharaonique. Ses thèses postulent en effet l'antériorité de la civilisation nègre sur toutes les autres, principalement sur la grecque, et l'origine négro-africaine de la civilisation égyptienne. Cette approche de Diop qui donnera naissance à un courant de pensée, à laquelle l'on donne le nom d'*Ecole égyptienne*, aura une influence immense sur nombres d'intellectuels africains et de la diaspora, mais également chez les Africains-Américains.

En favorisant l'esprit critique, le relativisme a permis de mettre en relief la multiplicité et la diversité des cultures dont certaines ont été jusqu'alors dévalorisées par l'ethnocentrisme occidental. Mais théorisé à l'extrême, le relativisme culturel débouche sur une sorte de *biologisation* de la notion de culture, perçue comme une entité essentialisée et immuable. Il y a dans cette perception, une conception statique et déterministe des cultures, entendues comme totalités refermées sur elles mêmes et autosuffisantes. On pourrait donc appliquer certaines des mêmes critiques au relativisme culturel poussé à l'extrême, que celles formulées à l'endroit des théories sur la hiérarchisation des races et l'idéologie raciste, qui sont de nier, l'existence d'une structure universelle de l'esprit humain, de vouloir rejeter une certaine unicité de la nature humaine et de signifier l'existence de différences fondamentales entre les cultures.

Dans les années 1980, le concept d'*Afrocentricité* apparaît dans les milieux universitaires africains-américains. Cette nouvelle notion qui tourne rapidement en idéologie, prend racines dans les travaux du sénégalais Cheikh Anta Diop sur l'origine noire de la civilisation égyptienne. La figure de proue de la pensée afrocentrique est le spécialiste d'études africaines, Molefi Kete Asante. Ce dernier postule une unité culturelle africaine qu'il place au-dessus de l'irréductibilité des cultures formulée par les disciples de Boas. L'Afrocentricité se fonde sur un raisonnement en termes de *substrat racial*, qui suppose l'existence de cultures pures. L'une des principales thèses véhiculées par le mouvement *afrocentrique* veut que l'histoire de l'Afrique ait été falsifiée par l'historiographie occidentale, de façon à nier à l'Afrique noire un quelconque rôle dans l'évolution de l'humanité.

Entendant étudier les civilisations africaines d'un point de vue interne, les tenants de l'afrocentricité semblent arguer que seuls les Africains ou descendants d'Africains sont

³⁴⁷ Ibid. P. 272.

à même de rendre compte de la culture africaine, du fait de caractéristiques communes. Ainsi Molefi Kete Asante écrit-il dans l'ouvrage dont il dirigea la publication sur la culture africaine :

« It is the express purpose of this volume to allow African scholars and scholars of African descent to speak for themselves on the question African culture and African world view. [...].
the unity of this is based upon its philosophical foundations, the belief that people of African descent share a common experience, struggle, and origin »³⁴⁸.

Pour le mouvement il s'agit d'aborder l'étude des civilisations africaines à partir d'un point de vue interne, et non plus exclusivement externe. Ainsi les partisans de l'afrocentricité rejettent-ils, au nom d'une authenticité africaine, ce qu'ils considèrent comme des survivances de l'esclavage et de la colonisation, tels que leurs noms ou encore certaines appellations de concepts ou de nations qui auraient été attribués par l'Europe ethnocentrique. Par exemple l'un des leaders du mouvement, la linguiste guadeloupéenne Marie-Josée Cérol, décide de se faire appeler Ama Mazama³⁴⁹. Le terme Kémet ou Khémet³⁵⁰ est utilisé pour désigner l'entité territoriale qui est connue dans l'historiographie sous l'appellation d'Egypte.

La problématique afrocentrique inverse de façon radicale le paradigme universaliste qui attribuait à l'Europe l'invention de la civilisation. Pour les penseurs afrocentriques, l'Europe à travers la Grèce est tout simplement tributaire de la civilisation égyptienne-noire, dont elle a plagié la culture, et dont elle a falsifié l'histoire à son unique profit. On retrouve cette thèse également dans les écrits de Martin Bernal, qui écrit :

« [...] I am convinced that, at the least for the last 7,000 years, the population of Egypt has contained African, South-West Asian and Mediterranean types. It is also clear that the further south, or up the Nile, one goes, the blacker and more Negroid the population becomes, and that this has been the case for the same length of time. [...] I believe that Egyptian civilization was fundamentally African and that the African element was stronger in the Old and the Middle kingdoms, before the Hyksos invasion, than it later became. Furthermore, I am convinced that many of the most powerful Egyptian dynasties which were based in Upper Egypt – the 1st, 11th, 12th and 18th – were made up of pharaohs whom one can usefully call black»³⁵¹

³⁴⁸ Asante, Molefi Kete. "Afrocentricity and culture". In Asante, Molefi Kete and Welsh Asante, Kariam. *African Culture. The Rhythms of Unity*. Connecticut : Greenwood Press. P. 3-4.

³⁴⁹ Ama Mazama est entre autres l'auteur des ouvrages suivants : *Langue et Identité en Guadeloupe : Une Perspective Afrocentrique*. Pointe-à-Pitre, Guadeloupe : Editions Jasor, 1997; *L'impératif afrocentrique*. Paris : Menaibuc, 2003.

³⁵⁰ Ce terme proviendrait de l'égyptien ancien, transcrit km.t. Il signifierait selon les égyptologues *la terre noire*. L'afrocentricité réfute cette traduction et suggère à la place l'interprétation *Le pays des Noirs*.

³⁵¹ Bernal, Martin. *Black Athena. The Afro asiatic Roots of Classical Civilization. Vol. 1 : The Fabrication of Ancient Greece 1785-1985*. New Brunswick, New Jersey : Rutgers University Press, 1987. P. 242.

On imagine les remous provoqué par cet ouvrage qui remet en cause des certitudes, qui pour autant n'en étaient plus, étant donné que le débat sur l'origine africaine de l'Égypte est assez ancien. Le problème se pose pour certains chercheurs occidentaux, dans la mesure où Bernal, un blanc, épouse des thèses, qui jusque-là sont surtout défendues par des Noirs. Pourtant dans son essai pour faire le point sur le débat suscité entre Bernal et les auteurs de l'ouvrage *Black Athena Revisited*³⁵², Wim Van Binsbergen³⁵³ se montre globalement en accord avec les thèses avancées par Bernal.

L'afrocentricité est certainement une idéologie qui a à cœur de restaurer une certaine conscience des Noirs dans l'importance de leur histoire. Pour les intellectuels afrocentristes, les méthodes occidentales ne peuvent pas être utilisées de façon objective en ce qui concerne l'histoire africaine. Ils tendent donc à présenter l'histoire d'un point de vue africain ou de celui de la diaspora. Mais le problème est qu'ils ne proposent pas véritablement de méthodologie propre. Ils ramènent tout à l'Afrique, ce qui, dans la logique afrocentrique, n'est pas loin de constituer le *centre de l'univers*. Dans une telle perspective, les progrès et l'apport à l'histoire des autres peuples non-africains, surtout européens, sont considérés comme infimes. La dialectique du maître et de l'esclave est inversée.

Cette réhabilitation de la culture et de l'identité culturelle africaine, sur la base de déconstruction du discours colonialiste, hypostasie l'identité africaine, qu'elle fait reposer sur un passé glorieux. En fait cette revalorisation de l'identité reste prisonnière d'un réflexe identitaire bipolaire. C'est pourtant contre cette prison de la pensée que Sartre mettait en garde les théoriciens de la Négritude, lorsqu'il écrivait dans *Orphée Noir*³⁵⁴, que la Négritude se devait d'être un dépassement, et non une fin.

Le paradoxe de certaines pensées africaines est d'avoir, sur la base de l'irréductibilité des cultures définie par le relativisme culturel, fondée une certaine spécificité africaine, mais dans le même temps, de postuler une unicité de la culture africaine. Il y a comme une mystique ou fiction de l'unité qui s'oppose même aux hypothèses relativistes. Il faut pourtant reconnaître que l'unité raciale, comme l'unité culturelle du continent africain relève tout simplement du mythe. L'identité africaine en

³⁵² Lefkowitz, M. R. & MacLean Rogers, G. (eds). *Black Athena Revised*, Chapel Hill-London : University of North Carolina Press, 1996.

³⁵³ Van Binsbergen, Wim M. J. (ed.). *"Black Athena" : Ten Years After*. Amsterdam : *Talanta*, XXVIII-XXIX/1996-1997.

³⁵⁴ Jean-Paul Sartre, 1948, "Orphée noir", préface à *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache* de L. S. Senghor, PUF, Paris.

effet est une identité en devenir, qui ne s'est pas encore construite. Comme l'écrit Achille Mbembé :

« Il n'existe pas d'identité africaine finale. Il y a une identité en devenir et, qui, loin des mythologies unanimistes, se nourrit des différences entre les Africains tant du point de vue ethnique que linguistique ou encore des traditions héritées de l'histoire coloniale. Si, dans le passé, l'identité africaine a été construite à partir de fictions européennes, il n'est pas exclu que d'autres régimes narratifs puissent la construire autrement, l'essentiel étant que, dans le futur, chacun puisse imaginer et choisir ce qui à ses yeux, fait de lui ou d'elle un Africain.»³⁵⁵.

La tragédie de l'identité africaine, est que ses théoriciens n'ont pas réussi à l'extirper de la problématique raciale, de la dialectique binaire Blancs/Noirs, dans laquelle elle s'est figée, occupés que sont ces théoriciens à vouloir se construire vis-à-vis de l'Occident, dans un miroir dont ils ne se rendent même pas compte qu'il reflète leur propre image. Les théoriciens africains, dans leur tentative de valider leur conception de l'identité africaine, ont négligé un aspect important. Ils ne sont pas allés au contact de l'Autre, ils n'ont pas trouvé l'Autre, parce qu'ils ont arrêté la recherche de l'Autre à l'Occidental uniquement. Ce que Jean-Godefroy Bidima nomme *la pensée réactive du nous aussi*³⁵⁶.

La situation posée par la problématique identitaire en Afrique évoque le paradoxe œdipien formulé par Sigmund Freud. Dans le cas de l'Afrique, la mère que l'on voudrait posséder est l'Afrique fantasmée, tandis que l'Europe se situe dans la position père à qui l'on aimerait ressembler et dépasser, et que l'on voudrait bien *tuer*, mais dont on redoute paradoxalement la mort. Le résultat de cette relation incestueuse entre la *mère-Afrique* et l'œdipe africain, devrait déboucher sur une africanité, que l'on sait pourtant à l'avance compromise.

1.3. Perversions et dérives identitaires : les cas rwandais et ivoiriens.

Les revendications identitaires servent de prétextes à tous les combats, même lorsque ces derniers n'ont rien d'une quête identitaire, mais se rapportent plus à des poussées xénophobes, comme ce fut le cas récemment en Côte d'Ivoire. Dans la plupart des cas, la question de l'identité, qui est généralement évoquée dans une perspective unificatrice, devient un facteur de division, lorsque théorisée à l'extrême, elle sert les ambitions politiques de certains groupuscules. Ces derniers reprennent un discours

³⁵⁵ Mbembé, Achille. Op. cit. P. 31.

³⁵⁶ Bidima, Jean-Godefroy. "De la traversée : raconter des expériences, partager le sens". In *Rue Descartes. Collège international de philosophie*. Paris : P.U.F., 2002. P. 11.

essentialiste établissant une opposition binaire : *nous et eux*. Cet usage ambigu du concept d'identité aboutit à la construction politique d'identités exclusives et radicales, dont l'expression tourne dans la majorité des cas, en tragédies. Comment penser une unité culturelle à l'échelle africaine, lorsque des populations estiment ne pas faire partie d'un ensemble plus large constitué d'autres peuples, lorsque certaines populations s'estiment lésées dans leur *droit* à être différentes ? Certes, les frontières nées de la colonisation sont celles héritées par les Etats africains à l'indépendance. Certaines des populations avaient été, pendant l'époque coloniale, séparées par les limites fictives imposées par les pays colonisateurs. Mais si l'on admet l'existence d'un continuum culturel entre les différentes populations qui vivent de par et d'autres des frontières entre les différents pays, il est difficile de dire où commencent et s'arrêtent les interactions réciproques entre différents groupes sociologiques.

La question de l'identité occupe aujourd'hui une place primordiale dans la politique des pays africains. Les explosions identitaires³⁵⁷ auxquelles l'on assiste révèlent à quel point les constructions établies pendant la colonisation, à la veille et juste après les indépendances, reposent sur des bases fictives. Le pourquoi du fait que bon nombre d'Etats africains et d'Africains eux-mêmes semblent pratiquement obsédés par la problématique identitaire, est certainement à rechercher dans leur passé, colonial surtout.

L'esclavage, puis la colonisation ont été des facteurs de dépersonnalisation extrêmement puissants. C'est ainsi qu'au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, de nombreux mouvements nationalistes africains voient le jour pour exiger la reconnaissance de leur identité. En filigrane des revendications politiques, il y a aussi des revendications culturelles qui animent ces mouvements nationalistes, comme c'est par exemple le cas avec le mouvement de la Négritude, sur lequel nous reviendrons dans un chapitre ultérieur.

La territorialisation de la problématique identitaire a donné lieu à l'affrontement sanglant du Biafra, au lendemain de l'indépendance du Nigeria. Le peuple Ibo, rejetant le pouvoir fédéral, voulu faire sécession et constituer une entité politique autonome. Les conséquences de ces velléités autonomistes ont provoqué une guerre civile qui dura trois ans. Plus près de nous, les massacres au Rwanda montrent à quel point l'utilisation à des fins politiques de la notion d'identité sur des bases ethniques, peut aboutir à la formation d'identités meurtrières pour reprendre l'expression d'Amin Maalouf³⁵⁸.

³⁵⁷ Il nous suffit de se remémorer la guerre du Biafra entre 1967 et 1970, qui opposa le peuple Igbo aux autorités fédérales, de se rappeler plus près de nous le génocide rwandais, ou encore d'observer la crise provoquée par le concept de *l'ivoirité* en Côte d'Ivoire, pour se rendre compte à quel point, la crise de l'identité joue un rôle important dans la "crise de croissance" des pays africains.

³⁵⁸ Maalouf, Amin. Op. cit.

1.3.1. Ethnicisation de l'identité : le génocide rwandais.

Le génocide rwandais est un l'un des exemples tragiques de l'*ethnicisation* et de la *tribalisation* de l'identité, sur base de revendications politiques et territoriales. Dans cette manifestation obsessionnelle et passionnelle de l'identité, c'est la négation de l'autre en tant qu'être humain qui est porté en idéologie. L'Autre n'existe tout simplement pas, et ne saurait exister que dans la mesure où il constitue l'obstacle à *abattre* pour accéder à la plénitude de soi-même.

La division ethnique à l'origine du génocide rwandais, aurait pour base la dichotomie établie par les colonisateurs belges³⁵⁹ entre les Tutsis et les Hutus. Pour Filip Reyntjens, la division ethnique existait déjà bien avant la pénétration coloniale, qui n'a fait que les exacerber. Aussi écrit-il :

« La colonisation a donc renforcé, structuré et exacerbé les catégories identitaires, mais elle ne les a pas créées »³⁶⁰.

L'exacerbation des clivages ethniques par l'administration belge s'est fondée sur la *thèse hamitique* de l'origine des populations tutsies. Cette thèse fait descendre les Tutsis des plateaux éthiopiens, et les considère comme un maillon de *race* blanche, qui aurait été africanisé. Mais les caractères *raciaux* ne se sont pas complètement dissous, puisque selon cette thèse les Tutsis conservent certains des traits physiques fins caractéristiques des populations blanches. Ainsi la problématique raciale est posée d'emblée, comme différence sur les capacités mentales supposées supérieures des Tutsis sur les Hutus. Ces derniers, en majorité paysans, sont opposés aux Tutsis nomades et éleveurs.

La Belgique fonde donc son administration sur une élite tutsie, dont elle promeut la supériorité génétique sur des bases raciales et morphologiques. L'instrumentalisation d'identités ethniques tutsie et hutu, ont transformées les deux populations en ethnies rivales. Rivalité qui se fera croissante au fil du temps, et sera entretenue par l'autorité coloniale. En

³⁵⁹ Les colonisateurs belges établirent une distinction sur des bases physiques, arguant que les Tutsis plus grand et longilignes seraient supérieurs intellectuellement que les Hutus décrits comme plus petits et aux traits grossiers. L'existence même de ces deux ethnies est dénoncée par certains ethnologues comme une construction historique. En 1926, une carte d'identité ethnique est mise en place, indiquant le groupe auquel appartient le citoyen : tutsi, hutu ou twa. Elle sera abolie en 2003. Après 1945, une *carte d'immatriculation* est instaurée, mentionnant l'ethnie Hutu, Tutsi ou Twa, ce qui ne fait qu'accentuer les divisions au sein de la population rwandaise. Cette ethnie était certes divisée, non pas en tribus, mais en catégories socio-économiques qui ne s'affrontaient pas.

³⁶⁰ Reyntjens, Filip. *L'Afrique des Grands Lacs en crise*. Paris : Karthala, 1994. P. 12.

effet au tournant des années, avec la montée des nationalistes, la puissance coloniale belge, à travers les missionnaires, opère un changement dans la politique administrative. Ce changement accorde plus d'importance aux Hutus jusque-là marginalisés, et fonde cette nouvelle légitimité sur la supériorité numérique de ces derniers, en fait pour briser les revendications indépendantistes formulées par les Tutsis. L'ethnie devient l'unique référent et les parties politiques se construisent autour de ce clivage ethnique. *Le piège ethnique*, pour reprendre le titre de l'ouvrage de Benjamin Sehene³⁶¹, venait de se mettre en place.

Le 6 avril 1994, l'avion du président rwandais Juvénal Habyarimana est abattu, alors qu'il s'apprêtait à atterrir. Cet assassinat met le feu aux poudres et déclenche le génocide. En l'espace de cent jours, près de 800.000 personnes sont tuées selon les rapports de l'Organisation des Nations Unies

Comment comprendre les massacres d'une telle ampleur lorsque l'on sait que Tutsi et Hutus ne devraient pas être vus comme des ethnies différentes, mais comme des catégories sociales. C'est l'une des absurdités à mettre sur le compte des réductions et des catégorisations opérées par le paradigme *ethnitaire (ethnique)*. Mondher Kilani relève dans *L'invention de l'autre*, qu'il existe déjà en partie dans le vocabulaire des populations indigènes³⁶², *une propension à classer et à naturaliser les différences entre les groupes sociaux*³⁶³. Mais comme il le rappelle, la catégorie ethnique est une invention coloniale. Pour Jean-Loup Amselle³⁶⁴, il s'agit d'un instrument d'interprétations des *réalités africaines*.

Elikia Mbokolo confirme que le concept d'ethnie est né du phénomène colonial, qui l'a associé à la notion de race. En effet la création de l'ethnie a pris pour base les classifications des types raciaux véhiculées par l'anthropologie physique. Pour cette dernière les populations africaines seraient constituées en *tribus*, qui partageraient de mêmes particularités culturelles, religieuses et linguistiques. Mais pour Mbokolo ces vues seraient tout simplement *tribalistes* et ethnocentriques. L'ethnie, écrit-il, [...] *est un mot [...] sans signification ni religieuse, ni linguistique, ni culturelle*³⁶⁵. Il s'agit de stratégies de domination, qu'un groupe met en place pour défendre ses particularités qu'il juge menacées. Comme l'écrivent Alfred Babo et Yvan Droz :

³⁶¹ Sehene, Benjamin. *Le piège ethnique*. Paris : Dagorno, 1999.

³⁶² Indigène est ici utilisé pour parler des populations étudiées dans le cadre d'études anthropologiques ou ethnologiques.

³⁶³ Kilani, Mondher. *L'invention de l'autre. Essais sur le discours anthropologique*. Lausanne : Payot Lausanne, 1994. P. 207.

³⁶⁴ Amselle, Jean-Loup. *Logiques métisses*. Paris : Payot, 1990.

³⁶⁵ Mbokolo, Elikia. "Les ethnies existent-elles ?". In Jean-Claude Ruano-Borbalan. Op. cit. P. 321.

« Selon les circonstances et ses desseins, un individu pouvait jouer soit sur son affiliation à tel clan, soit sur son appartenance lignagère, soit sur une parenté fictive, soit sur des relations commerciales ou sur des ensembles plus vastes qui rassemblaient les groupes selon leur mode de vie, voire leur diète alimentaire. Cette manipulation des appartenances identitaires, en l'occurrence de l'identité ethnique, permettait de gérer les relations intergroupes.

[...].Selon les circonstances et ses desseins, un individu pouvait jouer soit sur son affiliation à tel clan, soit sur son appartenance lignagère, soit sur une parenté fictive, soit sur des relations commerciales ou sur des ensembles plus vastes qui rassemblaient les groupes selon leur mode de vie, voire leur diète alimentaire. Cette manipulation des appartenances identitaires, en l'occurrence de l'identité ethnique, permettait de gérer les relations intergroupes »³⁶⁶.

La notion d'ethnicité aurait été formulée par David Riesman, sociologue américain en rapport au multiculturalisme du aux minorités présentent sur le territoire états-unien. Elle désignerait un sentiment d'appartenance ethnique résultant de la valorisation d'un groupe de certains particularismes liés à la religion, la couleur de la peau, la langue, etc.

Il y aurait d'après Mbokolo, dans la définition de l'ethnicité, un rapport important au politique. Ainsi l'ethnicité a pu dans certains cas tels que les luttes de libérations nationales, être utilisée de façon efficiente et positive. L'auteur cite l'exemple du Kenya avec les Kikuyu sous la férule de Jomo Kenyatta. Citons aussi le cas du Rwanda avec le MDR-Parmehutu de Grégoire Kayibanda. Mais ethnicité et politique ne font pas le plus souvent bon ménage. Dans d'autre cas, le politique construit un nouveau critère identitaire qui distingue ceux qui, autochtones, ont plus de droits que les autres, tandis que ces *Autres* sont assimilés à des étrangers susceptibles de porter atteinte à l'existence des autochtones. Le conflit ivoirien est l'un de ceux-là, dans lesquels la reformulation de nouveaux critères identitaires a créé des exclusions au sein de populations partageant pourtant de longue date, une même histoire, et un même espace politique.

1.3.2. Les dérives de l'ivoirité : identité exclusive.

La Côte d'Ivoire, est un autre exemple d'instrumentalisation politique du discours identitaire. La dérive volontairement « ethniciste » est claire chez certains politiciens et se manifeste dans une polarisation Nord/Sud. Mais cette opposition s'exprime aussi dans la différenciation opérée entre Ivoiriens de souche, et faux Ivoiriens, assimilés non seulement

³⁶⁶ Babo, Alfred ; Droz, Yvan. "Conflits fonciers : de l'ethnie à la nation. Rapports interethniques et ivoirité dans le Sud-Ouest de la Côte d'Ivoire ". In *Colloque international "Les frontières de la question foncière – At the frontier of land issues"*, Montpellier, 2006. Consulté sur : http://www.mpl.ird.fr/colloque_foncier/Communications/PDF/Babo.pdf, le 17/02/2007. P. 11-12.

aux populations du Nord, mais aussi aux étrangers naturalisés, et à ceux qui ont le malheur d'avoir dans leur ascendance un parent d'origine étrangère.

Comment est-on passé d'une relative intégration réussie des différentes composantes de la société ivoirienne à un discours identitaire exclusif, dans un pays considéré jusque-là comme un modèle d'ouverture et de réussite ?

Il convient cependant de souligner que, malgré les apparences d'harmonie entre les populations, il existe des conflits liés à la question foncière. La question foncière est en effet fondamentale dans la compréhension de la crise ivoirienne. La crise foncière qui prend de l'ampleur à la fin des années 1970 et au début des années 1980, est due à saturation des terres exploitables et la poussée démographique qui introduit de nouveaux rapports entre les autochtones et les allochtones. Ces derniers à qui la politique gouvernementale du premier président ivoirien Félix Houphouët-Boigny, attribuant la terre à celui qui la mettait en valeur³⁶⁷, avaient acquis un nombre important d'exploitations agricoles, dont ils furent par la suite dépossédés sans autre forme de procès.

Les circonstances de la crise ivoirienne sont à mettre sur le compte de plusieurs facteurs, à la fois économiques, démographiques et sociaux, auxquels viennent s'ajouter de désastreuses manœuvres politiciennes.

Tout commence dans les années 1980 avec la récession économique que connaît la Côte d'Ivoire. Pays jusque-là prospère – on parlait alors du *miracle ivoirien* –, la Côte d'Ivoire doit faire face à des tensions sociales liées à conjoncture économique. Dans un climat économique délétère, le pays s'ouvre au multipartisme. C'est donc dans une ambiance surchauffée, tant sur les plans politique, économique et social, qu'en 1993, le père de l'indépendance et président depuis trente trois ans, Houphouët-Boigny, s'éteint, sans avoir eu le temps auparavant de préparer sa succession. La course pour la succession oppose alors deux principaux candidats : le président de l'assemblée nationale ivoirienne et dauphin constitutionnel, Henri Konan Bédié, et le premier ministre Alassane Dramane Ouattara. Ce dernier, originaire du nord du pays et musulman jouit de la sympathie de cette partie de la population, qui s'est sentie longtemps mise à l'écart dans la gestion du pouvoir par les *sudistes*. De plus Ouattara a la confiance des Institutions internationales. Il fut en effet fonctionnaire au Fonds Monétaire International. Son adversaire, Bédié fait partie du groupe Akan, auquel appartenait le défunt président. Les Akan sont accusés par les autres groupes sociaux d'avoir eu un monopole exclusif du pouvoir depuis l'indépendance. Ceci explique les contestations des autres *composantes ethniques*, qui revendiquent leur *part* du

³⁶⁷ Félix Houphouët Boigny a mis en place un système de colonisation des terres qui voulait que la terre appartienne à celui qui la mettait en valeur, peu importait ses origines.

pouvoir. C'est autant le cas des populations du Nord que celles de l'Ouest auxquelles appartient l'*outsider* de cette course au pouvoir, l'actuelle président Laurent Gbagbo.

Le durcissement des positions dans chaque camp, est précédé d'une montée xénophobe dans l'espace foncier. Ainsi, en 1998, le gouvernement fait voter une loi sur le domaine foncier rural fortement influencée par la nouvelle donne identitaire, pour apaiser les conflits fonciers interethniques. Les étrangers, souvent propriétaires de domaines fonciers, et installés sur territoire ivoirien depuis plusieurs générations sont dépossédés de leur droit de propriété et expulsés sans égards vers leurs pays d'origines, lorsqu'ils ne se font pas tout simplement violenter.

Cette politique a pour effet de transférer un conflit foncier qui opposait alors certaines composantes ethniques ivoiriennes entre elles, vers un conflit foncier opposant autochtones et allochtones, principalement Burkinabés et Maliens. La nouvelle loi foncière qui interdit la vente de terrain à des étrangers, récuse la transmission par voie successorale, des terres détenues par des étrangers alors propriétaires, à leur descendance. Mais la cristallisation de la crise ivoirienne et son glissement vers une idéologie de l'exclusion s'opère par le biais du politique, avec l'introduction dans les débats d'une nouvelle donne identitaire : l'*ivoirité*.

Quelle est l'origine du concept et que signifie-t-il ? Le terme aurait été utilisé par le président Léopold Sédar Senghor dans les années 1970, lors d'une visite effectuée auprès de son homologue, Houphouët-Boigny, pour louer le brassage en Côte d'Ivoire, d'éléments issus de toutes les populations de la sous-région, et à l'origine du miracle ivoirien. Le terme aurait été cependant forgé par un intellectuel ivoirien, poète et écrivain, Niangoran Porquet, dans un article paru dans le journal *Fraternité Matin*, sous le titre "Ivoirité et authenticité", en 1974. Le terme ne suscite cependant aucun intérêt réel. En ce qui concerne la signification qu'il faut donner à ce néologisme, Elen Jolivet écrit :

« Ce terme d'"ivoirité" est formé d'une contraction de la racine "ivoir" et d'un suffixe "ité". La racine "ivoir" le rapproche de d'autres noms répertoriés dans le dictionnaire comme "Côte d'Ivoire" ou encore "ivoirien", faisant respectivement référence à la République de Côte d'Ivoire, indépendante en 1960 et aux citoyens qui la composent. Concernant le suffixe "ité", il semblerait aux vues de l'article paru en 1974 qu'il fasse référence aux termes "d'identité" ou plus précisément pour l'auteur à "l'authenticité de l'identité ivoirienne". [...], l'"ivoirité" tel que ce terme est défini dans cet article, base l'identité ivoirienne par rapport à la nationalité ivoirienne, résultant de l'appartenance authentique et originelle au territoire ivoirien »³⁶⁸.

³⁶⁸ Jolivet, Elen. L'ivoirité. *De la conceptualisation à la manipulation de l'identité ivoirienne*. Mémoire. [http : //www.rennes.iep.fr/IMG/pdf/jolivet.pdf](http://www.rennes.iep.fr/IMG/pdf/jolivet.pdf), 2002-2004. Séminaire. Le fait national.

Lorsque le concept est réutilisé près de deux décennies plus tard, c'est dans le discours du chef de l'Etat ivoirien d'alors, Henri Konan-Bédié au cours d'un congrès de son parti. Il charge d'un groupe d'universitaires de la conceptualisation du nouveau concept. Ainsi pour Jolivet, de cette approche va naître un travail idéologique de production d'une identité de forme nouvelle et exclusive. Il est vrai qu'en lisant les différentes définitions de l'ivoirité avancées par les auteurs de la CURDIPHE³⁶⁹, certaines montrent la conception d'un nouveau registre identitaire, qui réduit l'appartenance à la *nation* ivoirienne, à des critères que l'on pourrait qualifier de discriminatoires. Certains des auteurs comme Benoît Sacaroud, président de la Curdiphe, ne nient pas le caractère discriminatoire des nouvelles dispositions identitaires :

« De ce point de vue, l'ivoirité apparaît comme un système dont la cohérence même suppose la fermeture. Oui, fermeture... Fermeture et contrôle de nos frontières : veiller à l'intégrité de son territoire n'est pas de la xénophobie. L'identification de soi suppose naturellement la différenciation de l'autre, et la démarcation postule, qu'on le veuille ou non, la discrimination »³⁷⁰.

Niamkey Koffi renchérit en écrivant :

«Pour construire un "Nous", il faut le distinguer d'un "Eux"»³⁷¹

Or, le rapport d'opposition devons-nous le rappeler est surtout différentiel, pas nécessairement conflictuel. Il convient cependant de noter ici, comme le soulignent Elen Jolivet et Christophe Sandlar³⁷², le manque d'unanimité au sein des théoriciens de la Curdiphe. Certains fondent leurs argumentaire sur des bases pratiquement xénophobes, tandis que d'autres prônent l'ivoirité comme une révolution culturelle à laquelle pourront participer tous les ivoiriens, qu'ils fussent de *souche* ou d'origines étrangères.

Il est clair que la légitimation du concept d'ivoirité dans l'espace politique avait pour objectif principal de disqualifier Alassane Ouattara, le principal rival de Konan-Bédié, pour les présidentielles de 1995. L'*ivoirité* de Ouattara est mise en cause, par les autorités politiques qui lui contestent la nationalité ivoirienne. Il serait d'origine burkinabée de par son père, et se serait prévalu d'une autre nationalité que l'ivoirienne. La

³⁶⁹ Cellule universitaire de recherche et de diffusion des idées et actions politiques du président Henri Konan Bédié.

³⁷⁰ Sacaroud, Benoît. "Le blanc-manteau de l'ivoirité : polysémie du symbole et unicité du concept". In *Ethics* n° 1. Abidjan : Presses Universitaires de Côte d'Ivoire, 1996. P. 38.

³⁷¹ Koffi, Niamkey. "Le concept de l'ivoirité". In *Ethics, ibid.* P. 26-27.

³⁷² Sandlar, Christophe. "Les *titrologues* de l'ivoirité".

http://www.cairn.info/redirect.php?SCRIPT=/load_pdf.php&ID_REVUE=OUTE&ID_NUMPUBLIE=OUTE_011&ID_ARTICLE=OUTE_011_0229

notion d'ivoirité trouve un cadre légal, d'abord dans le code électoral élaboré en 1994, puis dans l'article 35 de la constitution adoptée en juillet 2000, et qui stipule :

« Le candidat à l'élection présidentielle doit être [...] ivoirien d'origine, né de père et de mère eux-mêmes ivoiriens d'origine. Il doit n'avoir jamais renoncé à la nationalité ivoirienne. Il ne doit s'être jamais prévalu d'une autre nationalité. Il doit avoir résidé en Côte d'Ivoire de façon continue pendant cinq années précédant la date des élections et avoir totalisé dix ans de présence effective. [...] »³⁷³

Plus destiné à conforter le pouvoir en place qu'à unifier le pays, l'ivoirité a introduit dans le débat politique en Côte d'Ivoire la distinction entre des Ivoiriens de souche, authentiques, et des Ivoiriens de circonstance qui, en une décennie à peine, a relégué nombre d'étrangers et d'Ivoiriens du nord au rang de sous-citoyens. Ce qui revenait à dire qu'il y avait des Ivoiriens de seconde catégorie.

L'ivoirité est un concept ultranationaliste et réducteur, qui en établissant une distinction entre Ivoiriens de *souche*, détenteurs d'une véritable nationalité ivoirienne et Ivoiriens de circonstances, à la nationalité *douteuse*, a fait émerger dans le débat en Côte d'Ivoire, la discrimination et l'exclusion, stigmatisant de ce fait, les étrangers et d'autres Ivoiriens au profit d'une pseudo *nation* ivoirienne. Le *pays de l'hospitalité*, tel que décrit dans l'hymne nationale ivoirienne, s'embourbe dans l'engrenage de la xénophobie. La cohabitation relativement pacifique des sous-ensembles sociologiques au sein de l'ensemble politique ivoirien est de ce fait rompue, et la dérive ethno-nationaliste prend le pas sur une véritable construction identitaire. L'ivoirité n'est pas seulement une manipulation de l'identité, il y a dans ce concept une profonde crise de l'altérité. C'est contre ce danger que Emmanuel Levinas³⁷⁴ mettait en garde lorsqu'il écrivait que *l'altérité d'autrui est la pointe extrême du " tu ne commettras pas d'homicide "*. Mais comme l'écrit Jolivet :

« L'affirmation de l'appartenance à une identité culturelle, ne serait pas dangereuse en elle-même, si cette quête identitaire n'était pas en même temps synonyme d'exclusion »³⁷⁵.

Créé à l'origine pour s'appliquer au registre culturel, l'ivoirité s'en est complètement extraite. En effet peut d'artiste oser la réclamer dans leur discours. La notion est pratiquement absente dans les arts plastiques. Dans la musique, si certains

³⁷³ Article 35 de la Constitution ivoirienne. Le texte stipulant la condition de naissance était déjà le l'élément principal du code électoral de 1994.

³⁷⁴ Levinas, Emmanuel. *De l'Un à l'Autre : Entre nous. Essais sur le penser-à-l'autre*. Paris : Grasset, 1998.

³⁷⁵ Jolivet, Elen. Op. cit. P. 27.

artistes en l'ont récupérée, son utilisation est surtout renvoie plus à des propos xénophobes, qu'à une ligne unificatrice « sous le blanc manteau de l'ivoirité »³⁷⁶.

³⁷⁶ Métaphore due à Henri Konan-Bédié, à l'origine de l'utilisation politique du concept d'ivoirité, dans son ouvrage *Les chemins de ma vie*, paru à Paris aux Editions Plon en 1999.

2. IDENTITE ET CREATION ARTISTIQUE

2.1. L'identité africaine : une indéfinissable africanité ?

Notre idée de départ lorsque nous avons abordé cette étude se portait essentiellement à déterminer et analyser le concept d'identité et son corollaire, l'altérité dans l'art africain contemporain au travers de l'étude de quatre artistes africains. Sans nous en rendre compte, nous avons appréhendé le concept d'identité comme une *entité* isolée, et la place que nous lui réservions dans l'étude était très importante. Mais tout au long de nos recherches, il est apparu que l'importance de la problématique identitaire dans le travail déclinait peu à peu. Ceci pourrait s'expliquer par le fait que l'identité telle qu'abordée par la plupart des artistes que nous avons rencontrés et ceux qui font l'objet de la présente étude, est une construction fantasmagorique. La pseudo identité que de nombreux artistes prétendent défendre, leur a été le plus souvent fournie par des éléments étrangers à leur culture. D'autres pour s'en écarter ont développé des stratégies visant à rejeter cette identité qu'on leur attribuait, mais ce faisant, ils se sont parfois situés dans des positions *identitaires polémiques*. C'est le cas du mouvement qualifié de Vohou-vohou, qui vit le jour à l'Ecole des Beaux-arts d'Abidjan, et qui se voulu un *mouvement identitaire* en rupture avec les concepts bien-pensants déjà établis. Mais ce mouvement contribua peu ou prou à forger le concept d'une identité africaine associée à la récupération, une sorte d'art de pauvreté, survivance des déjections de l'art occidental. Ainsi l'art contemporain africain se construit en recyclant l'art des sociétés industrielles. Son identité, tout comme l'identité de l'artiste qui le produit procède d'une *digestion de l'Autre*.

L'identité est un concept tellement flou, que dans le cas de l'Afrique, afin de pouvoir avoir prise sur elle, on a inventé le concept d'*africanité*. Nous voudrions ici noter l'amalgame que l'on fait entre africanité et identité. L'africanité serait donc une certaine identité africaine, une identité spécifique aux Africains. Mais qui sont donc ces Africains à qui elle s'applique ? Ceux vivant en Afrique au sud du Sahara ? Le Maghreb appartient-il ou est-il exclu du concept ? S'agit-il d'une appartenance géographique ? Qu'en est-il des Africains de la diaspora, ceux ayant émigré de longue date en Occident, et surtout leurs enfants nés sur un sol autre qu'*africain* ? Par ailleurs lorsqu'il s'agit de productions artistiques, on ne parle pas d'*européanité* ou d'*asiaticité*, par contre l'africanité est la garantie d'authenticité en ce qui concerne les œuvres issues du continent africain et

réalisées par des artistes dont la couleur de la peau est plus proche du café que du lait pur ou caramélisé. Le regard essentialiste qui prévaut dans la définition que l'on veut donner au concept d'africanité nous ramène en partie au discours prôné quelques années plus tôt par Senghor et sa Négritude. Elle suppose en effet une hypothétique différence, soit génétique, soit géographique, soit culturelle, dont seraient porteurs seuls ceux qui peuvent prétendre être africains, c'est-à-dire des Nègres entendant l'appel de l'*Afrique-mère*.

Cette vision des choses est extrêmement problématique, en ce qu'elle dénie à certaines personnes d'être africaines, parce que le ton de la couleur de leur peau est plus clair que foncé. L'un des exemples caractéristiques de ce rejet des personnes à peau blanche, est apparu dans ce que l'on nomme *l'affaire Tracey Maitland-Stuart*, du nom d'une jeune sud-africaine blanche. Participant à un concours de beauté panafricain, *Face of Africa*, en 1999, elle fut retenue pour représenter son pays, l'*Afrique* du Sud. Mais la sélection de Tracey Maitland-Stuart a soulevé de vives polémiques. Certains lui reprochaient de n'être pas noire, donc de ne pas être représentative. Un autre exemple significatif concerne un jeune namibien blanc, Stefan Ludik, participant à l'émission de télé-réalité *Big Brother*, qui s'est entendu signifié par ses colocataires qu'il n'était pas africain, parce qu'il avait la peau blanche, les cheveux blonds et les yeux verts.

Le concept d'africanité est tout simplement une notion raciste, et génératrice de racisme qui divise le monde en catégories raciales fondées sur la couleur de la peau. Car ainsi que l'écrit Mbembé :

« Authenticité raciale et territorialité se confondant, l'Afrique devient, dans ces conditions, le pays des Noirs. Du coup, tout ce qui n'est pas Noir n'est pas du lieu et ne saurait, par conséquent, se réclamer d'une quelconque africanité. Corps spatial et corps civique ne sont plus qu'un, le premier témoignant de la commune origine autochtone en vertu de laquelle tous nés de cette terre ou partageant la même couleur et les mêmes ancêtres seraient tous frères et soeurs. La construction raciale se trouve ainsi à la base d'une parenté civique restreinte. Dans la détermination de qui est africain et de qui ne l'est pas, l'imagination identitaire n'aura guère de valeur sans la conscience raciale. L'Africain, ce sera désormais, non pas quelqu'un qui participe de la condition humaine tout court, mais celui qui, né en Afrique, vit en Afrique et est de race noire. L'idée d'une africanité qui ne serait pas nègre est tout simplement de l'ordre de l'impensable. Dans cette logique d'assignation des identités, les non-Noirs sont relégués dans un non-lieu. Dans tous les cas, ils ne sont pas d'ici (autochtones) puisqu'ils viennent d'ailleurs (settlers). D'où l'impossibilité de concevoir, par exemple, l'existence d'Africains d'origine européenne, arabe ou asiatique; ou encore la possibilité d'ancestralités multiples »³⁷⁷.

³⁷⁷ Mbembé, Achille. Op. cit. P. 29.

En réduisant l'africanité à la seule couleur de la peau, on refuse aux Blancs d'Afrique du sud le droit d'être aussi partie du monde. L'africanité, si elle existe, ne constitue certainement pas la part la plus importante des "Africains" qui peuvent s'en réclamer. Elle est juste une infirme part parfois insignifiante - ce qui explique que la postérité d'un immigrant puisse la perdre - dans la grande part d'humanité qui gît en chaque individu.

Nous considérons que l'africanité devrait être vue comme une sympathie par rapport au continent africain, plutôt qu'une notion liée à une idéologie identitaire, ou une manière d'être et de penser propres aux Africains. Si nous considérons l'africanité comme une sympathie, voire un intérêt positif vis-à-vis de l'Afrique, elle n'est plus restrictive aux seuls Africains vivant sur le continent ou à lui rattachés par la couleur de leur épiderme, mais elle s'applique à tous ceux, Blancs, Jaunes, ou Noirs qui pensent avoir une relation particulière avec le continent, qu'ils y soient nés, qu'ils y aient vécu ou qu'ils aient adopté certains des ses traits culturels.

Le concept d'africanité a été défini par Senghor comme l'ensemble « des valeurs qui soient communes à tous les Africains et qui soient, en même temps permanentes. [...] Ce sont, essentiellement, des valeurs culturelles. Mais celles-ci, comme on le sait, sont conditionnées par la géographie et l'ethnie – sinon par la race »³⁷⁸.

On peut se rendre compte à quel point la définition que Senghor donne de l'africanité est réductrice et entaché d'idéologie. Ce n'est pas surprenant lorsque l'on jette un regard sur l'idée que Senghor se fait des Africains et des Européens. Son analyse des populations africaines et européennes reste prisonnière de la perception dichotomique du monde : aux Noirs la raison participative et aux Blancs la raison discursive. Ainsi la science serait l'apanage de l'Occident, tandis que l'art relèverait de l'Africain, qui sait l'appréhender grâce à son instinct.

Il n'est donc pas surprenant que les artistes aujourd'hui pour la plupart récusent la notion d'africanité qu'on tente de leur appliquer. L'artiste sénégalais Iba Ndiaye³⁷⁹ fut l'un des premiers à refuser la catégorisation très souvent péjorative qui se lisait dans le terme africanité. Il postule l'inexistence de l'artiste africain. Il revendique d'être avant tout artiste.

³⁷⁸ Senghor, Léopold Sédar. *Les fondements de l'Africanité ou Négritude et Arabité*. Paris : Présence Africaine, 1967. P. 10.

³⁷⁹ Iba Ndiaye est artiste sénégalais, parti étudier l'architecture et qui finalement s'inscrit en peinture. Formé en France à l'Ecole des Beaux-arts, revenu ensuite au Sénégal, Senghor lui confie ainsi qu'à Papa Ibra et Pierre Lods, la mission de former des artistes dans la nouvelle Ecole des Arts de Dakar. Mais peu de temps après le Premier Festival Mondial des Arts Nègres, il rompt avec la politique culturelle de Senghor et s'exile volontairement en France où il continue de vivre. Iba Ndiaye est l'un des premiers à avoir affirmé l'inexistence d'un art africain et d'artistes africain. Car l'œuvre de l'artiste selon lui n'est pas restreinte à une nationalité, mais prétend à l'universalité.

A sa suite de nombreux artistes s'inscrivent dans ce rejet quasi global d'une quelconque africanité dont ils seraient porteurs, et qu'ils se doivent d'authentifier dans leur pratique artistique. Ainsi Yinka Shonibare, artiste d'origine nigériane né au Nigeria, mais ayant grandi et étudié en Angleterre base sa pratique artistique sur la déconstruction de sa prétendue africanité. Shonibare réalise par exemple des vêtements de l'époque victorienne en utilisant des tissus WAX. Ces tissus qui sont surtout commercialisés en Afrique et portés par les Africains, sont pourtant des produits manufacturés fabriqués en Hollande et destinés aux colonies asiatiques de la Hollande. Mais ils furent par la suite commercialisés depuis la période coloniale en Afrique. Ces tissus qui sont d'origine européenne font aujourd'hui partie de l'identité africaine et apparaissent comme porteurs d'une certaine africanité. Où se situe dans ce cas l'africanité véritable, puisqu'elle suppose une authenticité, des valeurs culturelles propres à l'Afrique, or le tissu WAX n'est pas africain, il est fabriqué en Hollande. Shonibare dans sa démarche montre l'absurdité du discours sur une pseudo authenticité africaine. Christopher Steiner relève à quel point il peut s'avérer problématique de parler d'authenticité dans l'art africain. Il écrit donc :

« The definition of authenticity in Africa art draws upon connections among such disparate issues as cultural or ethnic *purity*, historical timing or periodicity, and artistic or commercial intentionality »³⁸⁰.

En écho à Steiner, Kossi Efoui écrivain et dramaturge togolais, s'interroge sur cette problématique d'authenticité d'œuvres africaines :

« [...] l'authenticité de l'œuvre se mesure-t-elle à son adéquation avec un modèle esthétique qui lui préexisterait ?
[Ce qui signifierait qu'il] existerait une sorte de pureté esthétique africaine, et tous ceux dont les œuvres ne correspondraient pas à ce modèle seraient des dénaturés, c'est-à-dire qu'ils feraient de l'art dégénérés »³⁸¹.

C'est aussi cette authenticité fictive que Frantz Fanon, dans sa critique d'une ontologie noire condamne lorsqu'il objecte que la couleur de sa peau soit dépositaire de valeurs essentielles.

Kossi Efoui ne restreint pas son identité à sa prétendue africanité. Ainsi pour lui l'identité africaine ne doit plus être où on l'attend. Elle doit brouiller les repères établis. L'africanité pourrait ainsi selon Efoui s'appréhender comme différents masques que chacun crée selon

³⁸⁰ Steiner, Christopher. *African art in transit*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. P. 100.

³⁸¹ Efoui, Kossi In Chalaye, Sylvie. "Les masques de l'africanité". In *L'africanité en questions. Africultures 41*. Paris : l'Harmattan, 2001. P. 10.

les circonstances pour s'adapter au monde actuel. « Dès lors, écrit Boubacar Boris Diop, les artistes africains sont tentés de ruser avec leur âme pour vendre leurs productions sur le marché mondial »³⁸².

Chez les artistes de la présente étude, seul Romuald Hazoumé revendique de façon presque explicite une certaine africanité. Joelle Busca souligne le caractère volontariste de la pratique artistique de Hazoumé et écrit :

« Les premiers travaux que montre Romuald Hazoumé pointent d'une manière tout à fait ferme son désir de s'inscrire dans une tradition de l'art africain, ce sont des masques. [...]. Il s'agit là d'une démarche volontariste. "Je sais d'où je viens", aime-t-il à répéter »³⁸³.

Ajoutons que Romuald Hazoumé se définit lui-même comme un *Arê*, un terme yoruba qui sert à désigner les artistes itinérants du temps de la royauté chez les Yoruba. En s'identifiant à ces artistes qui se déplaçaient de cours royales en cours royales pour offrir leur service aux souverains, et pour former d'autres artistes, Hazoumé s'inscrit dans le prolongement de la tradition artistique de sa communauté. D'autre part on pourrait aussi traduire cette inscription dans la tradition comme la volonté chez l'artiste de souligner le caractère aristocratique de son travail. En effet du temps de la royauté chez les Fons, les Guns ou encore les Yoruba, les artistes de cours au service des rois et des hauts dignitaires, jouissaient d'un statut particulièrement enviable. Les *Arê*, en plus de cette estime bénéficiaient d'une liberté relativement plus grande qu'un simple artiste de cours, et pouvaient aller et venir quand bon leur semblaient.

Mais cette démarche de Hazoumé, ce commerce avec son africanité n'est peut être tout simplement qu'un leurre, une manière de rire de ceux qui veulent l'y enfermer, un piège dans lequel il attire un public en mal d'exotisme et de dépaysement.

Dans un texte publié par l'artiste sur internet et relatant un voyage fictif, il nous montre de manière quelque peu explicite l'image d'*Arê* qui, dans ses tentatives de communiquer avec les autres, reste malgré tout incompris. Ce texte fait également apparaître l'importance que Romuald Hazoumé accorde à la tradition dans son œuvre. En effet dans le dialogue qui clôture le texte, l'artiste rencontre un vieillard qui le renseigne sur la signification du symbole, dont il semble obsédé; un symbole à l'origine des pérégrinations de l'artiste à travers le monde, qui l'ont emmené de Vienne en Europe à

³⁸² Diop, Boubacar Boris. "Identité africaine et mondialisation". In *L'africanité en questions...* Op. cit. P. 46.

³⁸³ Busca, Joelle. *Perspectives sur l'art contemporain africain*. Paris : l'Harmattan, 2000. P. 106.

Porto Novo en Afrique, en passant par Port Moresby en Océanie, Pékin en Asie et Phoenix sur le continent américain, et aussi à l'origine de l'incompréhension dont il fut l'objet.

«Une immense tristesse m'envahit devant le saccage que les jeunes gens avaient fait de ma toile. Cela faisait un long moment que je ne bougeais pas quand un vieux qui passait par là me dit :

- Ils ne connaissent même pas la signification de ce signe qui figure sur ta toile ! Tu la connais au moins toi l'artiste !!!???

- Non, dis-moi ce que cela signifie.

- Ce signe est le premier signe du *Fâ* (géomancie divinatoire), il s'agit de *Gbé-meji* qui dit ceci : *Ofa jiogbe ! so mô nô je agidigban do so nu me* (jamais la foudre n'atteint le rongeur au cœur de la montagne. Tout être à droit de vivre vivant sur terre)»³⁸⁴

Ce signe *O O* qui se rapporte comme l'écrit l'artiste au premier signe du *Fa*, est considéré comme le père de tous les autres signes et est lié à la naissance et à la vie, à la respiration.

La figure du vieillard qui explique à l'artiste un signe dont il ignore le sens, mais qui semble être le fondement de son travail, renvoie à l'association que l'on établit - surtout dans nombre de sociétés africaines - entre la vieillesse, le savoir et la sagesse. Cette analogie fut très bien résumée par Amadou Hampâthé Bâ, lorsqu'il associa la disparition d'un vieillard en Afrique à la destruction d'une bibliothèque. Hazoumé souligne cette importance accordée aux personnes âgées, lorsqu'il oppose les *jeunes gens* qui ont saccagé sa toile, sans égard pour le symbole dessiné, et le *vieux* qui lui en rappelle le sens.

Pour résumer, l'identité d'un peuple dans lequel se trouve son savoir s'acquiert chez Hazoumé par voie de transmission initiatique. La quête initiatique de l'identité à une valeur symbolique, mais aussi réelle. Le vieil homme qui symbolise les anciens et la tradition, transmet son savoir à l'artiste, faisant de lui un initié. Cette allusion à l'initiation, nous la retrouvons à un autre moment du texte, lorsque les Indiens réalisèrent des toiles autour d'une œuvre de l'artiste et prièrent, et aussi lorsque à New York l'artiste découvre que les graffitis réalisés par les *tagueurs-rapeurs black* autour de sa toile représentent tous le même symbole que le sien. L'acte d'acceptation de l'œuvre de l'artiste et la prière autour renvoie à des cérémonies initiatiques, tandis que de découvrir d'autres symboles pareils au

³⁸⁴ Le texte se trouve sur : http://www.bj.refer.org/benin_ct/tur/hazoume/hazoume.htm. Consulté le 16/02/2006. Voir également en annexe de la présente étude.

sien signifie l'intégration dans une communauté, un groupe ésotérique. Le caractère ésotérique du groupe et de la scène apparaît lorsque l'artiste situe l'action dans la nuit, et qu'il doit emporter sa toile avant que ne se lève le jour.

Dans ce texte qu'il a donc publié sur internet, Romuald Hazoumé aborde subtilement la question du parcours initiatique de l'artiste, à la recherche de son identité. Une identité sur laquelle il s'est interrogé et dont il a cherché la trace et les réponses dans son tour du monde, et qu'il ne trouve au final que dans sa ville natale, auprès d'un vieux détenteur de la tradition. Ce parcours initiatique, cette quête identitaire ne se fait pas cependant sans obstacles. Le premier de ces obstacles est représenté par les anciennes puissances coloniales, figurées par les employés du consulat d'Autriche, par l'entremise desquels l'artiste doit obtenir un visa, et qui le tiennent pour fou, parce qu'il se dit invité par le peintre autrichien Gustav Klimt. Or Klimt est mort depuis un bon moment. L'allusion à Klimt renvoie certainement à la notion de passé et son importance dans la quête identitaire, mais également au symbolisme lié à cette quête, et au symbolisme du signe que semble poursuivre l'artiste.

Le deuxième obstacle est signifié par la police qui expulse l'artiste chaque fois qu'il ose manifester son questionnement identitaire³⁸⁵. La police représente l'ordre, mais aussi la contrainte liée à l'autorité. Symbole de répression, elle est surtout associée à la restriction des libertés et au refus, à l'artiste, de trouver des réponses à ses interrogations. La police veille aussi à ce que ces interrogations identitaires, ne contaminent pas le reste de la population, ou que par l'odeur *pestilentielle* qu'elles dégagent, elles ne l'indisposent.

Le troisième obstacle s'exprime par l'entremise de l'incompréhension et l'indifférence de la population. A Port Moresby, elle réagit violemment contre la toile, contre la quête identitaire de l'artiste, tandis qu'à Pékin, elle ne s'y intéresse guère.

Le dernier obstacle renvoie à l'oubli. L'oubli des propres membres de sa communauté. Dans cette communauté, c'est surtout la jeunesse qui est sujette à l'oubli, car le vieux se souvient, lui, du sens du symbole dessiné. Il connaît son identité, donc *il sait d'où il vient et qui il est* : la problématique identitaire qui fonde la démarche de Romuald Hazoumé.

L'artiste initié par le vieillard dans la connaissance de la tradition, devient enfin celui qui retrouve son identité, celui qui sait et qui par conséquent devient un guide pour ceux qui ont oublié ce qu'ils étaient et d'où ils venaient.

³⁸⁵ On aura compris que le questionnement identitaire renvoie à la toile et au signe qui y est représenté.

Que ce soit dans les masques bidons de ses débuts, dans les peintures des signes du Fa, dans ses installations comme par exemple *La bouche du Roi*, ou encore dans son style vestimentaire lors de vernissages d'expositions, Hazoumé souligne avec une certaine fierté son africanité. Parfois avec une telle insistance, que certains seraient tentés d'y voir une forme de provocation ou de défi. On pourrait en effet voir dans la monstration de l'africanité de Hazoumé, une forme implicite d'opposition à l'Europe, à sa société de consommation, à son rationalisme et à son matérialisme. «Je renvoie aux Occidentaux ce qui leur appartient, c'est à dire les rebuts de la société de consommation qui nous envahissent tous les jours», dit-il souvent pour parler des matériaux qu'il utilise. Car Hazoumé défend une Afrique mystique, siège de forces encore en grande partie inconnues. Une bonne partie de son œuvre traduit cette Afrique mystique. Dans un interview vidéo réalisé par le musée du Quai Branly sur lui, l'artiste déclare avoir dans son atelier des masques en bidons par lui fabriqués, mais jouissant d'un caractère sacré. Et ces masques ne peuvent d'après lui être sortis s'il n'ait été auparavant effectué les cérémonies de sortie adéquates. Pourtant Hazoumé est un homme et un artiste inscrit résolument dans la modernité, travaillant avec des appareils électroniques de dernier cri, très cultivé, et voyageant énormément. Il peut donc paraître paradoxal que l'artiste se réclame d'une Afrique que l'on pourrait qualifier de *fantasmée et passéiste*, et dans le même temps s'inscrive dans la modernité occidentale, tout en s'opposant avec la même passion au rationalisme et au matérialisme de cette modernité. Cette attitude paradoxale à laquelle s'ajoute un côté rebelle, assez bien dosé, permet à l'artiste d'avoir sur le marché international de l'art, une position originale. Et cette position-stratégie est une arme de vente, qui paie. D'une part elle permet de satisfaire les acquéreurs en mal d'authenticité africaine et d'exotisme avec le côté *traditionnel et sacralisé* des œuvres, d'autre part elle convient à ceux des acquéreurs qui développent un complexe de culpabilité vis-à-vis du continent africain, et voudraient voir dans l'histoire de l'Afrique et de son art seulement une histoire, faite de référents à la colonisation et à l'esclavage, et une critique dure de la culture occidentale. Enfin elle contente d'autres acquéreurs par l'utilisation de matériaux à la pointe de la modernité, et des formes d'expression plastiques inscrites dans la contemporanéité, comme la photographie et l'installation.

A Couao-Zotti qui lui signale que le public voit parfois en lui un personnage donnant dans l'extravagance, Hazoumé l'instruit dans l'aspect stratégique de cette attitude :

« On dit que tu fais des parades en *roi africain*.
Des *parades* si l'on veut, mais qui se révèlent efficace en termes de stratégies de communication.
[...]. C'est-à-dire que ma manière de m'habiller s'affirme pour moi comme une vitrine de mon identité. Une publicité offerte au public par rapport à mes oeuvres. A l'occasion des expositions collectives par exemple, j'attire vers moi tous les regards, je les mobilise afin de les confronter à l'imaginaire de mes créations »³⁸⁶.

En ce qui concerne les autres artistes de cette étude, aucun ne fait une référence explicite quelconque à son africanité. Ousmane Sow, par exemple prend ses distances par rapport à cette africanité, et écrit Stéphanie Amiot, « refuse de prendre part à des expositions ou des ouvrages dévolus à l'art africain »³⁸⁷. Sow lui-même affirme :

« [...] je ne participe pas à des expositions avec des connotations d'exposition d'art africain. Si c'est pour me retrouver dans un enclos, ça ne m'intéresse pas »³⁸⁸.

Pourtant, les Noubas, les Zulus, les Masais, les Peulhs du sculpteurs sont en quelque sorte enfermés dans un enclos, l'enclos de leur corps et de leur ethnie ; l'enclos de leur spécificité africaine.

En effet, si Ousmane Sow ne revendique aucune africanité, son travail tend à démontrer le contraire. Chez Ousmane Sow, on peut parler de mise en scène d'identités ethniques. Les peuples représentés sont inscrits dans une territorialité : le continent africain. D'autre part la représentation que Sow donne de certaines de ces populations, comme les Noubas, les Zulu et dans une moindre mesure les Masai, les situe dans le temps, un passé plus ou moins proche. Enfin, la manière dont sont représentés ces peuples – nus ou à moitié nus, aux corps puissants – introduit une note d'exotisme qui fait référence à une forme d'africanité. Ainsi Sow figure et résume l'africanité dans le corps de populations très représentatives de l'idée que se faisait une certaine opinion publique coloniale, des Africains. Les Masai, les Zulu, les Noubas, les Peulhs, sont des populations qui ont fait l'objet d'un grand intérêt ethnographique, et qui sont censés résumer en général, les caractères communs à tous les peuples d'Afrique. Joelle Busca écrit :

« L'artiste [Sow] met en scène des figures des peuples africains (Peul, Masai, Noubas, Zoulou), dans des attitudes quotidiennes ou rituelles. Le corps des hommes qu'il représente, emblèmes de leurs ethnies, est le lieu unique de leur identité »³⁸⁹.

³⁸⁶ Couao-Zotti, Florent. "Romuald Hazoumé. Entre la jubilation et l'incantation artistique". Op. cit. P. 26.

³⁸⁷ Amiot, Stéphanie. Op. cit. P.23.

³⁸⁸ Mensah, Alexandre. "Africain ? – nité". In *L'africanité en questions*. Op. cit. P. 68.

³⁸⁹ Busca, Joelle. Op. cit. P. 85.

Ainsi alors que leur rapport à l'identité passe par une certaine africanité, appréhendée par un Hazoumé à travers les traditions religieuses de son peuple, ou réduite par un Sow à un paradigme corporel, les deux autres artistes, Bruly Bouabré et Ouédraogo, semblent avoir une toute autre vision de leur quête identitaire. Car, la problématique identitaire est au cœur du langage artistique de ces artistes. Et même si elle n'est pas le plus souvent la première motivation ou la plus importante dans la démarche de l'artiste, elle se lit malgré tout en filigrane dans nombre de leurs œuvres.

La récurrence de signes renvoyant à une tradition *africaine* oubliée ou en voie de disparition, traduit, chez Romuald Hazoumé, un rapport à l'identité que l'on peut qualifier d'obsessionnel. Il y a dans son œuvre une opposition visible et lisible d'une Afrique ancienne, *traditionnelle*, lieu de savoir, et une Europe moderne, ayant perdu ce savoir. Nous ne sommes pas loin d'une conception chère à Léopold Sédar Senghor - comme nous le verrons dans le chapitre consacré à la Négritude - d'une Afrique riche de traditions et vivifiant une Europe asséchée par son propre rationalisme. Ce désir chez Hazoumé d'exprimer l'identité d'une culture jadis bridée et non reconnue comme telle, révèle également un aspect traumatique qui atteint son point culminant dans l'œuvre de Bruly Bouabré.

Le traumatisme chez Bruly Bouabré ne s'accompagne pas cependant comme chez Hazoumé, d'une attitude contestataire ou d'une opposition tranchée vis-à-vis du monde occidental. Au contraire, la recherche identitaire chez Bruly Bouabré passe par l'appropriation des moyens dont s'est servi l'Occident pour conquérir les autres peuples. Le plus important de ces moyens pour Bruly Bouabré est donc l'écriture comme nous l'avons auparavant évoqué. Cette redécouverte de soi-même au travers d'une autre culture peut s'avérer cependant sans issue, et même dangereuse.

C'est par exemple ce qui arrive à Samba Diallo le héros de *l'aventure ambiguë*³⁹⁰ de Cheikh Hamidou Kane. Elevé dans la culture diallobée, Samba Diallo est inscrit à l'école occidentale, découvre la France où il étudie la philosophie. Mais de retour chez lui au Sénégal, il n'arrive plus à concilier sa culture originelle et celle qui lui a été inculquée par le biais de l'éducation française. Perdu entre deux mondes, deux cultures semble-t-il inconciliables, Samba Diallo n'a d'autre alternative que la mort. Elle seule semble être la solution à sa crise identitaire. Le drame existentiel que vit Samba Diallo, est résumé par Cheikh Hamidou Kane à travers une série de questionnements, à savoir si l'on peut apprendre de l'autre, comme l'autre et demeurer soi, ou si ce que l'on apprend vaut ce

³⁹⁰ Kane, Cheikh Hamidou. *L'aventure ambiguë*. Op. cit.

qu'assurément l'on perd. A ces questions sur l'avenir de l'identité de l'Africain, Kane, à travers le personnage de la Grande Royale, apporte une réponse prémonitoire, qui sonne le glas d'une identité s'inscrivant dans les traditions ancestrales :

« L'école où je pousse nos enfants, tuera en eux ce qu'aujourd'hui nous aimons et conservons avec soin, à juste titre. Peut-être notre souvenir lui-même mourra-t-il en eux. Quand ils nous reviendront de l'école, il en est qui ne nous reconnaîtront pas. Ce que je propose, c'est que nous acceptons de mourir en nos enfants et que les étrangers qui nous ont défaits prennent en eux toute la place que nous aurons laissés libre »³⁹¹.

Dans *la carte d'identité* de Jean-Marie Adiaffi³⁹², le héros, Méléoudouman est sommé par le commandant de cercle blanc, de présenter sa carte d'identité. C'est l'occasion pour Méléoudouman d'entreprendre une quête aussi périlleuse que saugrenue. Torturé pour ne pas savoir où se trouve ce *bout de papier* qui résume son identité jusqu'à en perdre l'usage de ses yeux, Méléoudouman tenu pour mort par ses concitoyens, ira jusqu'à l'église s'enquérir auprès du prêtre blanc s'il n'aurait pas aperçu sa carte d'identité. Il se rendra au cimetière pour interroger les morts sur ce qu'il est advenu de sa carte d'identité. Fort heureusement pour le héros, l'aventure se termine bien. Le commandant retrouve la carte d'identité de Méléoudouman. Ce dernier en plus de cette carte dont il retrouve la possession, a reconquis son identité vraie, au travers des cérémonies rituelles de sa communauté.

Bruly Bouabré semble avoir compris le danger qui plane sur toute quête identitaire. Dépersonnalisation et folie guettent tous ceux qui s'y risquent. C'est sans doute la raison pour laquelle son œuvre s'accompagne d'une dimension religieuse. La religion sert donc de repère et permet de s'éviter de sombrer corps et âme.

Suzanne Ouédraogo, la plus jeune des artistes étudiés, appréhende le parcours identitaire comme un voyage en soi-même, à la découverte de l'animal qui se trouve en chacun de nous. Il révèle notre moi profond, nos angoisses et nos peurs. Ces animaux fantastiques, sauvages ou domestiques sont le reflet de notre personnalité et des acteurs du drame intérieur qui se joue en chacun de nous. Lorsqu'ils prennent le dessus, il ne subsiste plus rien de notre humanité. Les représenter est une façon de pouvoir prendre le contrôle sur ces animaux, faisant partie de nous.

Mais si la problématique identitaire reste sous-jacente dans le langage et/ou la démarche des artistes africains - du moins ceux de la présente étude -, il y a aussi un puissant désir de reconnaissance. Et ce désir de reconnaissance est tel qu'il influence très

³⁹¹ Ibid. P. 57.

³⁹² Adiaffi, Jean-Marie. *La carte d'identité*. Abidjan : CEDA, 1980.

souvent la démarche de l'artiste et sa production. Car il détermine les stratégies dont se muni l'artiste pour gagner la reconnaissance, que ce soit en se situant dans un discours provocateur vis-à-vis de l'Occident, en opposant à ce dernier une certaine identité *folklorique* qu'il veut bien voir, ou en se situant dans une perspective planétaire et en affirmant une *identité hybride*.

Certains artistes en se situant dans la notion de relativisme culturel, s'installent dans une position extrême, allant jusqu'à prôner la différence comme base de toute relation. Autant cela fut une erreur pour l'Europe d'avoir établi une hiérarchisation des cultures, autant il peut s'avérer erroné de postuler à l'extrême les différences entre les cultures, et fonder le rapport aux autres uniquement sur la différence.

Pour paraphraser Sylvie Chalaye, disons que :

« L'africanité est une valeur historique et politique. En faire une valeur esthétique remarquable, c'est passer à côté d'une inventivité artistique contemporaine qui se pense au monde et engage l'humanité »³⁹³.

2.2. Les manifestations identitaires dans l'art contemporain africain et leurs significations.

« Une Biennale en terre africaine ne peut décidément pas échapper à un débat sur l'identité. [...]. La problématique est récurrente, qu'elle que soit l'accroche thématique, ici ou ailleurs. Il suffit juste de proposer de la création qui trouve souche implicite ou explicite en Afrique pour que la manière de typer l'approche revienne sur la question identitaire »³⁹⁴.

Ces propos d'un journaliste sénégalais lors de la 7^{ème} édition de la Biennale de Dakar révèlent combien il reste difficile d'échapper à la problématique identitaire sur l'art en Afrique. L'un des buts de Yacouba Konaté, le commissaire général de ladite édition de 2006, était, à travers le thème de la biennale,

« [...] de montrer en quoi les notions "Entendus, sous-entendus, malentendus" sont porteuses d'histoires, de savoirs, d'identités et comment elles organisent ou désorganisent les vies, les familles et les sociétés en Afrique ».³⁹⁵

³⁹³ Chalaye, Sylvie. "Briser l'enclos et donner rendez-vous ailleurs". In *L'africanité en questions...* Op. cit. P. 35.

³⁹⁴ Mbaye, Massamba. "Jeu pendulaire". In *Dak'art actu* N° 4. Dakar : Biennale de Dakar, 09 Mai 2006. P. 1.

³⁹⁵ Konaté, Yacouba. "Afrique : Entendus, Sous-entendus et malentendus". In *Dak'Art 2006. 7^{ème} biennale de l'art africain contemporain*. Secrétariat de la Biennale de l'Art africain contemporain de Dakar. P. 411.

La problématique de l'identité dans l'art africain contemporain est consubstantielle des mouvements de décolonisations et des luttes de libérations nationales des années précédant les indépendances. En 1956 et 1959, les Congrès des écrivains et artistes noirs, organisés à Rome, ensuite à la Sorbonne en France, par Présence Africaine, était l'occasion pour les intellectuels africains, afro-américains et même des sympathisants blancs³⁹⁶, comme Jean-Paul Sartre, de réfléchir sur la question de l'identité africaine et de *dresser l'inventaire de la culture noire dans sa globalité mais aussi dans sa diversité*.

Mais déjà les *écoles* artistiques des années 1940-1950, comme l'atelier d'Elisabethville de Pierre-Romain Desfossés, ou l'école de Poto-Poto de Pierre Lods, encourageaient chez les artistes l'expression d'une *africanité*, qui aurait échappé à la corruption occidentale. Desfossés par exemple incitait ses élèves à puiser leur inspiration dans la thématique traditionnelle des contes et légendes, tandis que Lods de son côté, en plus de la même démarche que Desfossés, était partisan de laisser s'exprimer le *génie créateur inné* de ses élèves. Les deux occidentaux voulaient reconnaître dans cette forme de libéralisme dans la formation l'*authenticité* de l'expression artistique africaine. Un peu comme s'il s'agissait pour ces entrepreneurs artistiques de partir à la recherche de Narcisse et du paradis perdu.

Lorsque Senghor fit appel à Lods en 1961 pour enseigner dans la nouvelle école des arts qu'il avait créé ; il partageait les mêmes convictions que Lods d'après lesquelles l'Africain serait un artiste né, et que sa pratique de l'art était l'une des meilleures voies pour le révéler à lui-même. A condition, bien entendu, que cet art s'inscrive dans les traditions ancestrales prônées par certains courants de « Renaissance africaine » comme la Négritude ou le Panafricanisme. On la première utilisation de l'expression « Renaissance africaine » au chercheur sénégalais Cheikh Anta Diop en 1948. Il s'agit pour lui de désigner l'émergence d'une Afrique neuve pensée par ses propres enfants, rejetant les stéréotypes et les visions « tronquées » des penseurs occidentaux sur le continent. Aussi pour Anta Diop, il n'y a pas de renaissance sans modernité. Et il n'y a pas non plus de modernité sans recherche d'une identité culturelle.

La problématique de l'identité dans l'art africain contemporain apparaît comme une crise existentielle, une difficulté à se situer au monde.

Au-delà de toutes ces interrogations sur l'identité, c'est la difficulté pour les Africains, les artistes, de se définir eux-mêmes sans avoir à le lire dans le regard des autres. C'est la

³⁹⁶ L'affiche de ce congrès fut offerte par Pablo Picasso qui en avait réalisé le dessin, à la Société Africaine de Culture, chargée de l'événement.

quête d'Orphée à la recherche d'Eurydice, dont le nom a changé. Elle serait désormais peut être *authenticité* et *africanité*.

Parfois, cependant, il s'agit d'une pseudo quête identitaire. Car quand bien même la démarche des artistes originaires du continent africain, n'a rien d'un questionnement sur l'identité, certains historiens d'art, critiques et curateurs de toutes sortes ne peuvent s'affranchir de la vision d'un art africain en rupture avec les questionnements identitaires, et s'inscrivant dans une nouvelle dynamique, suggérée par les défis du XXIème siècle. Pour eux, la difficulté à comprendre un art quel dont les critères de jugement n'ont pas été précisément établis, résulte nécessairement du fait que l'identité de cet art, tout comme celui de son auteur, est encore en situation de crise. L'Europe s'attribue alors le rôle paternaliste, le *fardeau* de veiller à ce que cette crise identitaire accouche d'un résultat qui la satisfasse. En effet, il ne faudrait pas oublier que, pour beaucoup, l'intérêt de l'art du continent africain réside dans sa capacité à régénérer l'art occidental. Une disparition prématurée de l'originalité, de l'authenticité de cet art viendrait brusquement et irrémédiablement compromettre la survie de l'art occidental, et signifierait par conséquent la mort de l'art. Cette idée paternaliste qui reflète bien *l'inconscient colonial* décrit par Edward Said montre que l'art africain ne sera jamais accepté pour ce qu'il est, tant que subsistera chez certaines personnes l'image d'une pureté des traditions africaines qui aurait échappé à la souillure du contact avec l'Occident, et dont il faudrait préserver l'originalité des Africains eux-mêmes. Ces derniers, en effet, seraient en grande partie pervertis par la civilisation occidentale, et auraient tendance à s'identifier de façon imparfaite avec un modèle occidental dégénéré.

Mais la problématique identitaire se nourrit également de questionnements sur la contemporanéité de cet art venu d'Afrique. Mais même dans ce cas, le débat n'échappe pas à une logique identitaire.

Africa Remix, qui se voulait une exposition réunissant tout ce qui se fait en matière d'art africain contemporain, n'a pas résisté à la tentation identitaire. Cette dernière est clairement lisible dans le concept même de mise en scène. L'exposition tourne autour de trois séquences thématiques qui sont : *L'histoire et l'identité*, *L'âme et le corps*, *La terre et la ville*. Même si le terme d'identité n'est évoqué que dans la première séquence, il demeure sous-jacent dans les deux autres séquences. Toutes parlent d'identités en construction, de l'histoire de ces identités en construction, de ces constructions elles-mêmes. Et comme l'explique Simon Njami, commissaire général de l'exposition,

« Eine Geschichte, die uns zwingt, uns nue zu begreifen, doch nicht mehr in Bezug auf eine starre Identität, die sich selbst überlebt hat, sondern als proteische Wesen mit multiplen und wechselnden Identitäten »³⁹⁷.

La mondialisation n'est certainement pas étrangère à cette obsession identitaire. La mondialisation opère en effet un changement dans le cadre épistémologique, en introduisant un débat profond sur l'identité. Cette identité devrait, selon Daryush Shayegan³⁹⁸, devenir universelle, dans la mesure où, constituée de valeurs reconnues comme universelles, elle viendrait se superposer à nos valeurs originelles.

Que réclament les artistes africains ? Que leurs œuvres ne soient plus lues au regard de leur origine, de leur appartenance géographique. L'artiste africain est aujourd'hui un citoyen du monde. Il participe à des expositions de part le monde, prend part à des résidences d'artistes. Et même si tous les artistes du continent n'ont pas les moyens de parcourir le monde, ils le connaissent malgré tout, grâce à l'outil multimédia. Ils suivent le cours des événements, à la télévision, dans les journaux, sur internet. Ses interrogations l'inscrivent dans l'histoire de l'humanité, ses angoisses sont celles d'un être à la recherche de la compréhension de ses semblables. Lorsque Ingrid Mwangi, artiste métisse germano-kenyane, attire l'attention du spectateur sur le racisme et la discrimination des personnes de couleur, il s'agit moins d'une problématique identitaire, que d'une problématique de la violence. Il est certain que l'on ne peut totalement exclure la logique identitaire du travail de nombreux artistes africains, mais pour certains le débat autour de l'identité est futile, tant sont nombreux les malentendus et sous-entendus qu'il génère. Ainsi Niang Serigne Mor, dans sa vidéo-installation *N World & Word*³⁹⁹ (Ill. 67), présentée à la dernière biennale de Dakar, tourne en dérision l'opposition dichotomique blanc/noir, et aborde de façon subtile les questions liées à l'identité et la non-identité de l'Afrique. La vidéo en noir et blanc est un clin d'œil à cette opposition binaire, qui a toujours prévalu dans les rapports de l'Occident à l'Afrique et *vice-versa*, tandis que les textes jouent sur les idées et usages que peut suggérer le mot *Nègre*. Voilà une manière brillante d'évacuer le discours identitaire, et d'amener le spectateur et les spécialistes à s'interroger sur cette interminable problématique identitaire, qui n'est après tout qu'un simple jeu de mots, un simple *jeu d'identités*.

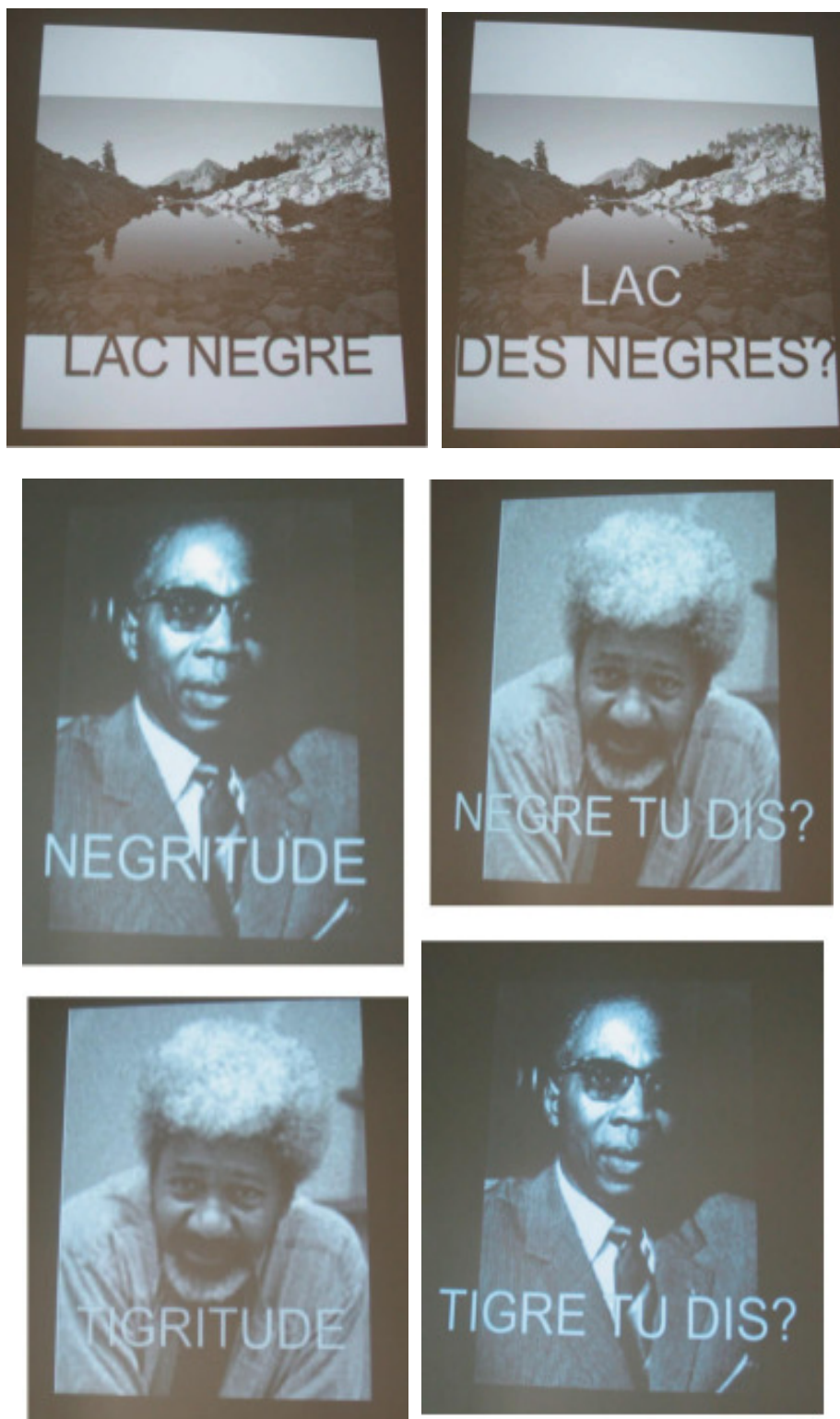
³⁹⁷ Njami, Simon. "Chaos und Verwandlung. Zur Ausstellung *Afrika Remix*". In *Afrika Remix. Zeitgenössische Kunst eines Kontinents*. Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz, 2004. P. 25.

« Une histoire, qui nous contraint à nous repenser, non plus en référence à une identité figée et caduque, mais en êtres protéiformes, aux identités multiples et changeantes ».

³⁹⁸ Shayegan, Daryus. "Nous sommes tous des migrants, nous traversons les cultures". In *Libération*. Samedi 27 - Dimanche 28 janvier 2001. P. 58.

³⁹⁹ Serigne Mor, Niang. *N World & Word*. 2005. Vidéo. Collection de l'artiste.

Le recours au discours identitaire n'est peut être pas lié à une quête, mais à un trop plein de définitions de l'identité, qui rend la croisade identitaire obsolète et caduque, avant même d'avoir commencé.



67 Niang, Serigne Mor. *N World & Word*, 2005. Vidéo. Extraits vidéos.

2.3. Pertinence d'un discours identitaire en art : Pièges et ambiguïtés d'un discours identitaire en art.

La *culture africaine* dont se réclame l'art *authentique* du continent africain, est elle-même définie sur des bases mythiques. On voit combien l'africanité s'inscrit dès lors dans une subversion épistémologique. Elle devient une idéologie différentialiste qui feint d'ignorer les multiplicités culturelles existantes sur le continent africain, au profit d'une unicité fictive opposable à l'Occident. Dans le processus d'affirmation de l'identité africaine, celle-ci se définit, en effet, en termes d'opposition radicale par rapport à la culture occidentale identifiée à la modernité, tandis que l'africanité a comme unique mode d'expression les *traditions culturelles africaines*. Une telle approche dichotomique de la réalité conduit l'artiste africain dans une aventure bien insécurisante qui risque de produire des fixations sur sa propre identité. La question est de savoir comment l'artiste peut aujourd'hui être pleinement lui-même, et bâtir une identité qui soit à la fois la sienne propre et celle de ses multiples appartenances ?

A vouloir coûte que coûte retrouver l'essence perdue d'une culture bafouée, l'artiste risque de s'installer dans une paranoïa identitaire ou de rester prisonnier d'une vision narcissique de son moi. Il lui faut dépasser le traumatisme colonial et les considérations idéologiques d'une représentation idyllique du passé africain.

À qui s'adresse le discours sur l'africanité dans l'art ? La réponse semble aller de soi : à un public à majorité occidental. Le public africain n'a pas besoin qu'on lui démontre une quelconque africanité. L'équation de la problématique identitaire ne doit plus se résoudre dans une Afrique dialoguant uniquement avec son passé, perdue dans les dédales de sa grandeur déchue, de ses réquisitoires contre l'esclavage et la colonisation, ou de ses indépendances mal négociées. Il appartient à l'artiste africain de s'ouvrir à une identité à la fois ancrée dans le sang de son terroir et ouvert aux souffles du temps. Il ne s'agit pas pour l'artiste de jeter aux oubliettes les questionnements d'une Afrique en mal d'identités réelles ou factices, mais de savoir se montrer critique par rapport à tout enfermement. Un artiste qui refuserait de s'interroger sur les problèmes de son temps exprimerait une incapacité à assumer son statut de créateur. Et les débats autour de l'identité, même si l'on peut dire qu'ils ont parfois été mal posés, font partie de ce temps, de l'environnement dans lequel l'artiste africain contemporain se meut. La problématique identitaire, dans tous les cas, bien que, de plus en plus d'artistes semblent s'en distancer, reste bien présente dans la

définition de l'art africain contemporain. Ce n'est pas en limitant ses interrogations à une africanité ou une authenticité africaine obnubilée par le passé que l'artiste africain se réconciliera avec lui-même et avec son public, mais en inscrivant sa problématique dans l'Identité de l'Homme, et en reprenant de ce fait sa place dans la longue marche de l'humanité.

Les discours sur l'ivoirité, l'ethnicité ou l'africanité n'ont rien de commun avec la créativité artistique. Ils se néantissent dans la controverse sur la valeur identitaire de l'africain, trop souvent perçue dans la perspective culturelle, comme si la culture se confondait avec l'ontologie. L'art doit être suffisamment noble pour se soustraire à ce genre d'interrogations pour produire des réponses face aux interrogations de la Vie. L'africanité de l'artiste, si elle existe, doit se fondre dans l'humanité des hommes, et ne pas devenir pour l'artiste une arme qui serve de prétexte à tous les combats, ou un handicap qui l'enferme dans *un piège sans fin*⁴⁰⁰.

L'artiste africain ne doit pas faire de son africanité une obsession permanente, en voulant tantôt s'en démarquer, tantôt s'en réclamer. Il doit la considérer comme une simple appartenance, parmi tant d'autres, car comme l'écrit Iba Ndiaye :

« L'africanité, on la porte en soi. Je ne me la pose pas comme un dogme. Elle ne me pèse pas, elle est en moi Je ne m'interroge même pas. [...] Je la transporte en moi, je la véhicule, je la vis, je ne me demande pas ce qu'elle est, ce qu'elle doit devenir ! [...]. Pour moi, elle n'existe pas. Elle est en moi »⁴⁰¹.

Et puisque l'identité n'est pas figée, qu'elle est dynamique, il n'est pas exclu que l'africanité de l'artiste se transforme au contact de ses nouvelles expériences personnelles, pour donner naissance à de nouvelles identités, certainement plus légitimes, mais également plus flexibles, inscrites dans une pluralité d'appartenances et de références.

⁴⁰⁰ L'expression vient du titre de l'ouvrage de l'écrivain béninois Olympe Bhêly Quenum, *Un piège sans fin*.

⁴⁰¹ Cappone, Mario. *Iba Ndiaye*, Paris : Sépia, Dakar : Néas, 1994. P. 65.

3. LA NEGRITUDE ET L'ART AFRICAIN.

Ce chapitre sur le mouvement de la Négritude devrait permettre au lecteur de comprendre l'influence exercée par l'idéologie issue du mouvement sur les arts d'Afrique. D'autre part il permet de comprendre pourquoi l'on peut par exemple retrouver dans le travail d'un artiste comme Ousmane Sow, les traces de la Négritude, et pourquoi celui de Suzanne Ouédraogo qui appartient à une autre génération semble vide de toute référence à la Négritude.

On pourrait s'interroger sur la pertinence d'un chapitre sur la Négritude, mouvement principalement littéraire dans un travail s'intéressant à l'art, de surcroît à l'art contemporain. Nous répondrons à cela que l'art africain, en ce qui concerne surtout la partie francophone du continent, a été et demeure encore parfois tributaire de ce mouvement littéraire et culturel et politique. Soit que certains artistes y ont puisé et y puisent encore leurs sources d'inspiration, soit qu'ils essaient de s'en démarquer. La question de l'identité et de l'africanité qui agite les milieux artistiques africains puise en grande partie son origine dans la négritude.

3.1. Cadre et contexte de naissance du mouvement

Le mouvement de la Négritude est né dans les années trente de la rencontre de trois hommes : le martiniquais Aimé Césaire, le sénégalais Léopold Sédar Senghor et le guyanais Léon-Gontran Damas. Né à Joal au Sénégal en 1906, Senghor est issu d'une famille sérère noble et aisée. Après des études primaires et secondaires au Sénégal, il se rend à Paris où il entre en hypokhâgne à Louis Le Grand. Il y fait la rencontre peu de temps après d'Aimé Césaire arrivé de Martinique. Césaire est né en 1913 à Basse-Pointe en Martinique. Il étudie au lycée Schoelcher à Fort-de-France avant d'être par la suite admis en 1932 à Louis-le-Grand, en hypokhâgne. De la rencontre des deux jeunes étudiants naît une grande amitié. Césaire introduit Senghor au sein de la communauté antillaise installée à Paris, tandis que Senghor fait de même avec Césaire dans le cercle des Africains. Ils se lient d'amitié avec Léon-Gontran Damas d'origine guyanaise et ancien condisciple de Césaire au lycée Schoelcher. Damas est né à Cayenne en 1912. Contrairement à Césaire et Senghor, qui étudient les Lettres, Damas se consacre à des études de Droit. Des trois fondateurs du mouvement, la poésie de Damas est la plus directe, la plus brutale. Mais le contexte de l'époque est favorable à cette contestation virulente du monde occidental.

Le monde occidental est en effet en pleine ébullition dans les années trente. Depuis déjà une décennie, les mouvements nationalistes nord-africains occupent le devant de la scène internationale. Dans l'opinion internationale le mécontentement va grandissant contre la colonisation et l'impérialisme. En 1927 est créé à Bruxelles la Ligue contre l'oppression coloniale et l'impérialisme, dont le président n'est autre que le célèbre physicien Albert Einstein. Par ailleurs le marxisme commence à faire de plus en plus d'émules, intensifiant la lutte des classes. Le clivage entre la Bourgeoisie assimilée au capitalisme et à l'impérialisme et le prolétariat vu comme le peuple brimé se cristallise. Un vent nouveau souffle également sur le monde artistique où les cubistes et les surréalistes s'imposent de plus en plus sur la scène internationale. La *Société des Africanistes* qui voit le jour dans la même période, rompt avec les courants académiques occidentaux pour s'intéresser avec beaucoup plus de sérieux à l'Afrique. Un nouvel humanisme se dessine progressivement. En 1935 l'ouvrage de Léo Frobenius, *La civilisation africaine* écrit pourtant depuis 1906 est publié en langue française. Ce livre marquera de manière considérable les pères fondateurs de la Négritude, Césaire, Senghor et Damas. Elle leur servira de base pour théoriser leurs idées.

L'ouvrage de l'ethnologue allemand vient, dans un monde en pleine effervescence, réhabiliter une civilisation africaine discréditée depuis plus de quatre siècles. L'esclavage, puis la colonisation ont maintenu les populations noires dans un état d'infériorité devenu au fil du temps, insupportable. Par ailleurs la grande guerre à laquelle avaient participé des troupes noires, avait détruit le mythe de l'homme blanc, invincible, supérieur et noble. Les populations noires à qui avait été promise l'amélioration de leur condition de vie en échange de leur participation massive, se sont retrouvées flouées, créant chez elles de la rancœur et des critiques de plus en plus vives à l'égard de la colonisation. Pour beaucoup la civilisation occidentale est sur le déclin et seule la civilisation nègre peut lui fournir l'apport neuf dont elle a besoin pour se régénérer et se sauver de la déchéance.

Dans ce climat, de nombreux mouvements intellectuels et étudiantins rassemblant des sujets et des « citoyens » français issus des colonies ou des Territoires Français d'Outre-mer se créent, soutenus dans leurs actions par une élite intellectuelle française en rupture avec la politique gouvernementale et par les mouvements marxistes. Pour ces derniers, le capitalisme et l'impérialisme sont deux formes d'une même exploitation qui opprime et avilit l'être humain, d'où la nécessité de mener un combat commun. Dans cet environnement marqué par un procès de la colonisation, se développent des idées neuves auxquelles les colonisés eux-mêmes entendent participer. Certains d'entre eux pensent

pouvoir revendiquer l'appartenance à une civilisation africaine glorieuse qui n'a rien d'inférieur à la civilisation occidentale.

En 1931 *La Revue du monde noir* paraît, animée par Paulette Nardal et le docteur Sajoux pour promouvoir la "civilisation nègre" à travers la publication d'œuvres d'artistes ou d'intellectuels noirs. Revue éphémère certes - seulement six numéros paraissent -, mais elle permet à de nombreux écrivains du monde noir (entre autres, le philosophe américain Langston Hughes, le prix Goncourt 1921 René Maran, le poète Léon-Gontran Damas) de se rencontrer et de diffuser leurs idées. En 1932 quatre étudiants antillais, Etienne Léro, Maurice Sabat-Quitman, Jules Monnerot, et René Ménénil, sont à l'origine du manifeste de la revue *Légitime Défense*. Particulièrement virulents à l'égard du colonialisme, les auteurs manifestent leurs sympathies et leur adhésion à la poésie de la *Negro-Renaissance* et aux valeurs noires créoles. Considérée comme séditeuse et activiste, la revue est interdite par les autorités françaises.

C'est donc dans un contexte particulièrement fécond en échange d'idées et, que conscients de l'injustice qui leur ait faite, des étudiants africains et antillais, sur la base de leur différence et de leurs appartenances communes, créent en 1934 la revue *L'étudiant noir*. A la tête du groupe, le trio Césaire-Senghor-Damas est particulièrement actif. La pensée de ces trois hommes est fécondée par trois courants philosophiques importants à savoir la philosophie des lumières, le panafricanisme et le marxisme. C'est dans le troisième numéro de la revue qu'apparaît pour la première fois sous la plume de Césaire le mot « négritude ». Il s'agit d'un néologisme créé de toute pièce par Césaire et construit sur le terme péjoratif « nègre », pour faire référence à un état de recherche permanent d'une particularité, de valeurs intrinsèques au monde noir. Pour Césaire, ce terme implique la prise de conscience du fait d'être Noir et l'acceptation de ce fait, de son destin de Noir, de son histoire et de sa culture. Dans *Cahier d'un Retour au pays natal*, considéré comme le manifeste de la Négritude, Césaire crie la Négritude comme une douleur, une conscience retrouvée, une volonté, une libération qu'il oppose à la culture blanche. Ainsi écrit-il :

« Et mon île non-clôture, sa claire audace debout à l'arrière de cette Polynésie, devant elle, la même misère que nous, Haïti où la *négritude* (je souligne) se mit debout pour la première fois et dit qu'elle croyait à son humanité...⁴⁰² »

Pour Césaire la négritude est l'essence même de la terre, elle plonge dans l'essence de toute chose.

⁴⁰² Césaire, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris : Présence Africaine, 1939.

« Ma négritude n'est pas une pierre, sa surdité ru e contre la clameur du jour
ma négritude n'est pas une taie d'eau morte sur l'œil mort de la terre
ma négritude n'est une tour ni une cathédrale
elle plonge dans la chair rouge du sol
elle plonge dans la chair ardente du ciel
elle trouve l'accablement opaque de sa droite patience »⁴⁰³.

Chez Césaire la négritude devient une arme de combat qu'il oppose à l'oppression blanche. Jean-Paul Sartre, quoique considéré comme un des défenseurs du mouvement s'est montré quelque peu critique et a vu dans la définition de départ de la négritude telle que définie par Césaire, une forme de « racisme antiraciste ». En effet, Sartre voyait dans le sens proposé par Césaire à la lumière de sa philosophie existentialiste une prise de position véhémente sur le problème racial. Ainsi définit-il la négritude comme *l'être-dans-le-monde-du noir*, un peu sur le modèle de l'être dans le monde de Heidegger, dont la philosophie d'ailleurs exercera une influence certaine sur Senghor. Sartre postule l'existence d'une *essence noire* née sur la base de la revendication d'une altérité nègre.

« Mais puisque le mépris intéressé que les blancs affichent pour les noirs (...) vise à toucher ceux-ci au profond du cœur, il faut que les nègres lui opposent une plus juste de la *subjectivité* noire ; aussi la conscience de la race est-elle d'abord axée sur l' me noire ou plutôt (...) sur une certaine qualité commune aux pensées et aux conduites des nègres et que l'on nomme la *négritude* »⁴⁰⁴

Le concept de négritude lui-même ne recouvrait pas tout à fait la même connotation chez les pères fondateurs. Tandis que la vision de Césaire est surtout axée sur un projet politique d'unification des peuples de race noire, chez Senghor les aspects philosophique, psychologique et culturel sont prédominants. Ainsi là où Césaire voyait un destin commun des populations noires, Senghor y appréhendait « les valeurs culturelles du monde noir, l'esprit de la civilisation africaine ».   la différence de Césaire dont le projet politique et/ou culturel excluait le monde blanc, Senghor associait ce monde pour bâtir une « civilisation de l'universel ». On a fait beaucoup de remarques sur les divergences de points de vue des fondateurs du mouvement en ce qui concerne le sens et l'orientation qu'ils donnaient à la Négritude. De là serait en grande partie née l'ambiguïté qui, de tout temps, a entouré le concept de Négritude. J'ai déjà noté plus haut combien Sartre lui-même se faisait une idée quelque peu lacunaire et superficielle du mouvement. Se voulant un ardent sympathisant de la négritude, Sartre, sans le vouloir certainement portera un coup dur au mouvement, révélant par-là même les ambiguïtés qui le fondent. Son

⁴⁰³ Ibid.

⁴⁰⁴ Jean-Paul Sartre, 1948, "Orphée noir" Op. cit.

appréhension de l'idée que les auteurs se faisaient du mouvement était assez restrictive, la limitant pour le moins à un concept purement racial, voire caricatural. Cela témoigne du scepticisme qu'il accordait au mouvement le condamnant à n'être qu'un état passager. Ainsi écrit-il :

« En fait *la* négritude apparaît comme le temps faible d'une progression dialectique : l'affirmation théorique et pratique de *la* suprématie du Blanc est *la* thèse ; *la* position de *la* négritude comme valeur antithétique est le moment de *la* négativité. Mais ce moment négatif n'a pas de suffisance par lui-même et les Noirs qui en usent le savent fort bien ; ils savent qu'il vise à préparer *la* synthèse ou *la* réalisation de l'humain dans une société sans races. Ainsi *la* Négritude est pour se détruire, elle est passage et non aboutissement, moyen et non fin dernière... Saluons aujourd'hui le moment historique qui permettra aux Noirs de pousser « d'une telle raideur le grand cri nègre que les assises du monde en seront ébranlées »⁴⁰⁵.

Senghor qui deviendra par la suite le principal défenseur du concept alimentera à certains moments cette ambiguïté qui se fera croissante. Son interprétation qui combine un héritage culturel africain à une dialectique occidentale fécondante induit l'existence d'une sorte d'essence collective du monde noir que l'on pourrait définir comme une *âme noire* ou *âme nègre* d'après les termes de Maurice Delafosse, très proche de l'*african soul* chère aux noirs américains et définie dans le panafricanisme de William E. B. Du Bois⁴⁰⁶, ou encore de l'*African personality* des Africains d'obédience anglophone. Ainsi, sans le vouloir, Senghor et Césaire donnent une couleur à la négritude : elle est noire comme la couleur de leur peau. Leur négritude est en fait une version francisée du mouvement de la *Negro-Renaissance* des Noirs Américains.

Ce mouvement de renaissance noire serait né de la volonté de l'élite noire⁴⁰⁷ américaine de lutter d'une part contre les lois et pratiques ségrégationnistes et, d'autre part, de réhabiliter l'image de l'homme noir. Cette élite formée dans de prestigieuses universités telles que Harvard ou Oxford va s'appuyer sur deux moyens principaux pour atteindre leur but. Premièrement, un mouvement des droits civiques pour régler les problèmes ségrégationnistes et deuxièmement, un mouvement artistique et littéraire, qui

⁴⁰⁵ Ibid.

⁴⁰⁶ Cf. *The Souls of Black Folk*, 1903, McClurg and Co.

⁴⁰⁷ Les plus grandes figures de cette élite noire sont entre autres, W.E.B. Du Bois (1868-1963), philosophe ; Carter Godwin Woodson (1875-1950), Historien et journaliste ; Alain Locke (1885-1954), philosophe ; Langston Hughes (1902-1967), journaliste, poète et dramaturge ; Countee Cullen (1903-1946), poète ; Claude McKay (1889-1948), poète et romancier ; Sterling Brown (1901-1989), poète et écrivain ; Jean Toomer (1894-1967), poète et romancier ; Zora Neale Hurston (1891-1960), romancière, anthropologue et l'historien et Arturo Alfonso Schonburg (1874-1938).

prendra l'appellation de « Mouvement du Nouveau Nègre » ou encore de « Harlem Renaissance » (la Renaissance de Harlem).

3.2. La Renaissance de Harlem

Le mouvement de la Renaissance de Harlem a pris naissance dans le quartier du même nom situé au nord de Manhattan dans la ville de New York. Aussi surprenant que cela puisse paraître, Harlem était au début du XX^{ème} siècle un quartier blanc qui était interdit au Noirs. Dans le premier quart du siècle, c'est-à-dire entre 1921 et 1922, l'intelligentsia artistique et littéraire noire américaine investit Harlem, lequel se retrouva progressivement au cœur d'une dynamique artistique et littéraire extraordinaires. Ce développement d'une culture noire dans un quartier à dominante blanche a été rendu possible d'une part par la désertion progressive de la communauté blanche et d'autre part par l'arrivée en masse de travailleurs noirs. Le quartier connaît un foisonnement culturel dont les animateurs font partie de l'élite noire de l'époque, qui s'installe à Harlem. Il s'agit d'écrivains, de peintres, de sculpteurs, de photographes, de musiciens, d'acteurs, d'hommes de spectacles, d'avocats, de médecins, d'hommes d'affaires et de journalistes. On distingue parmi les plus connus de cette élite des personnalités noires telles que : Langston Hughes, Countee Cullen, Claude McKay, Sterling Brown (1901-1989), Jean Toomer (1894-1967), Zora Neale Hurston (1891-1960), Arturo Alfonso Schomburg (1874-1938). Cette élite est soutenue par de grandes rédactions telles que "Amsterdam News, Age" et "The Negro World", lesquels permettent une incroyable explosion littéraire et artistique. Ainsi le recueil de nouvelles *Harlem Shadow* de Claude McKay et celui de poèmes de Countee Cullen publiés respectivement en 1922 1923 connaissent un succès immense dans les milieux blancs.

La musique noire n'est pas en reste. Le jazz issu du sud du pays connaît un engouement sans précédent, et des artistes tels que Louis Armstrong, Duke Ellington réussissent à pénétrer les clubs blancs jusque là fermés aux artistes noirs.

En quelques années, le quartier d'Harlem devient le lieu de diffusion de la nouvelle culture noire, le visage d'une nouvelle Amérique fécondée par les apports de la composante noire. La valorisation de l'identité noire pendant longtemps marginalisée par le système ségrégationniste américain était l'objectif principal de la « Negro Renaissance », et déjà l'esquisse en avait été faite en 1925 dans l'anthologie d'Alain

Locke, *The New Negro, An Interpretation*⁴⁰⁸. L'ouvrage aura sans aucun doute une influence importante sur la pensée de Senghor. Ce dernier reconnaît l'influence des penseurs de la Harlem Renaissance sur l'intelligentsia noire en France :

« Au Quartier Latin, dans les années 30, nous étions sensibles, par-dessus tout, aux idées et à l'action de la Négro Renaissance dont nous rencontrions à Paris quelques-uns des représentants les plus dynamiques ... Pour moi, je lisais régulièrement *The Crisis* ... mais aussi *The Journal of Negro History* qui consacrait de nombreux articles à la connaissance de l'Afrique. Mais mon livre de chevet, c'était *The New Negro*. (...) Les poètes de la négro renaissance qui nous influencèrent le plus sont Langston Hughes, Claude Mac Kay, Jean Toomer, James Weydon Johnson, Stirling Brown et Frank Marschall Davis. Ils nous ont prouvé le mouvement en marchant, la possibilité d'abord, en créant des œuvres d'art, de faire reconnaître et respecter la civilisation négro-africaine »⁴⁰⁹

Dans les lignes qui suivent, nous nous intéresserons davantage à la conception de la négritude telle qu'elle a été envisagée par Senghor.

3.3. Senghor, la Négritude et l'art.

Senghor place sa définition de la négritude sous un double aspect : objectif et subjectif. Objectivement, la Négritude est un fait, une culture, une certaine vision du monde et une certaine manière concrète de vivre ce monde. Subjectivement, elle est acceptation de ce fait de civilisation.

La Négritude comme nous l'avons fait remarquer précédemment était au départ pour Senghor un projet culturel. Il s'agissait pour lui d'établir un pont entre deux cultures opposées et parfois même antagonistes, la culture africaine et la culture occidentale. Par la suite Senghor étendra le pont à toutes les cultures dans la vision d'une culture planétaire qu'il nomme *Civilisation de l'Universelle*. Une civilisation bâtie sur un nouvel humanisme et à la construction de laquelle l'Afrique pourra, libre et consentante, apporter sa pierre. La Négritude en tant que philosophie de l'universel se devait d'être la pierre

⁴⁰⁸ Locke, Alain Leroy, *New Negro, An Interpretation*. Ayer Co Pub (édition de novembre 1968)

⁴⁰⁹ Cité par Kindo, Aïssata Soumana. « Senghor : de la négritude à la francophonie ». In *Ethiopiennes* n°69. Hommage à L. S. Senghor, 2ème semestre 2002. Article consulté le 12 novembre 2007 sur : <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article39#nb4>

angulaire de l'édification de cette nouvelle civilisation. L'apport de l'Afrique, Senghor la situe au niveau de l'intuitivité du Noir grâce à sa proximité d'avec la nature, alors que le Blanc s'en est coupé pour accéder à l'esprit cartésien. Le concept de Négritude développé par Senghor se différencie de la Négritude *césairienne* par son ouverture à d'autres cultures, alors que chez Césaire il renvoie plutôt à un repli sur soi. L'expérience que les deux hommes ont de leurs cultures respectives et les rapports qu'ils entretiennent avec leur aliénation sont différents. Césaire le martiniquais, descendant d'esclave, n'a de culture que la culture occidentale qui s'est substituée à celle ancestrale africaine. La vision qu'il a donc de cette culture africaine est idéalisée, et sa redécouverte prend l'allure d'une quête mystique et mythique. Chez Senghor l'africain qui a été nourri dans cette culture africaine et qui y demeure encore enraciné, il n'y a pas cette douleur à l'extrême d'avoir été arraché à sa culture, d'où le peu d'amertume qu'il pouvait ressentir à l'inverse de Césaire. Mais tous deux sont fortement complémentaires ; ainsi alors que Césaire apporte sa rage et sa douleur d'être déraciné, Senghor apporte la tempérance de la source d'enracinement de la culture. Senghor et Césaire sont comme l'écrit Edouard Glissant : *l'homme de la source africaine, [et] l'homme de la diaspora*⁴¹⁰. D'un certain point de vue, nous dirions que la Négritude selon Senghor, au départ, était plus positive que celle de Césaire, bien que la position de Césaire ait beaucoup évolué depuis. Senghor définit sa vision de la Négritude comme : *l'ensemble des valeurs de civilisation du monde noir telles qu'elles s'expriment dans la vie et dans les œuvres des Noirs*⁴¹¹. Il faut cependant reconnaître que les définitions de la Négritude a subi une évolution continue, mais en reformulant toujours la référence aux différentes expériences culturelles africaines. Le développement ultérieur du mouvement se construira autour d'une double articulation littéraire et idéologique. La littérature fut en effet le champ premier où s'exprima la Négritude. Pour les pères du mouvement elle était un instrument au service de leur cause, de leur idéologie. La langue du colonisateur qui fut un instrument d'oppression devait servir aussi à la libération. L'idée est donc de s'appropriier les armes de l'Europe pour les retourner contre elle. En effet comme l'écrit Abiola Irele :

« Les intellectuels noirs ont été obligés de récupérer et de reformuler un discours pré-existant sur l'Afrique et sur la race noire, discours qui, paradoxalement, leur a servi de référence globale dans leur mouvement de résistance à l'idéologie coloniale. Leur contre-offensive conceptuelle devait se servir du même appareil discursif établi par l'Occident ; mais ils ont voulu en renverser les articulations afin de remettre ce discours au service d'une cause nouvelle, celle de la revalorisation de l'Afrique et de la race

⁴¹⁰ Glissant, Edouard. *Traité du Tout-monde*, 1997.

⁴¹¹ Senghor : *Liberté 3 : négritude et Civilisation de l'Universel*, Ed. du Seuil. P.90

noire. C'est le cas notamment de Senghor, qui a fait consciemment usage des idées de Gobineau et de Lévy-Bruhl, qu'il a réinterprétées pour les intégrer dans sa théorie de la Négritude »⁴¹²

En se réappropriant les discours occidentaux sur les Noirs, Senghor et ses compagnons en inversent le processus. Les stéréotypes sont réutilisés de façon à leur conférer un aspect positif qu'ils ne véhiculaient pas auparavant. Ainsi la couleur noire qui avait jusque-là une connotation négative, associée qu'elle était à la mort, au mal, à l'imperfection et à la servitude deviendra chez Senghor une *couleur-majesté* à la source de laquelle toutes les autres couleurs puisent, et, dans laquelle toutes viennent se fondre et s'épanouir. La philosophie manichéenne est ainsi reprise, mais les principes régissant la dualité des choses sont inversés, attribuant le beau rôle à la couleur noire⁴¹³ et reléguant la couleur blanche dans son ombre. Ainsi Senghor peut-il s'écrier dans *Femme noire* :

« Femme nue, femme noire
Vêtue de *ta couleur qui est vie*, de ta forme qui est beauté !
[...]
Femme nue, femme obscure
Huile que ne ride nul souffle, huile calme aux flancs de l'athlète, aux flancs
des princes du Mali
Gazelle aux attaches célestes, les perles sont étoiles sur *la nuit de ta peau* »⁴¹⁴

La beauté et la vie que Senghor attribue à la couleur noire lui permettent de réhabiliter tout un peuple, toute une *race* par l'entremise de la femme noire, mère, épouse, sœur. Il reprend ainsi cette phrase du *Cantique des cantiques* : *Nigra sum et formosa* (je suis noire et je suis belle). La couleur noire devient pour Senghor celle de la vérité :

« J'ai vu se préparer la fête de la Nuit à la fuite du jour. Je proclame la Nuit plus véridique que le jour »⁴¹⁵.

Mais si Senghor oppose la couleur noire à la couleur blanche, pour dans un premier temps réhabiliter la première, il n'exclut pas pour autant définitivement la deuxième dans le projet qu'il se fait d'un monde nouveau où chacune des deux *couleurs raciales* a un rôle à jouer, car elles sont complémentaires. La Négritude au sens de Senghor transcende le stade de la confrontation entre culture blanche, occidentale, et

⁴¹² Abiola Irele, 2002, "Réflexions sur la Négritude". In *Ethiopiennes* n°69. *Hommage à Léopold Sédar Senghor*, consultable sur http://www.refer.sn/ethiopiennes/article.php3?id_article=25

⁴¹³ Dans le poème *New York*, Senghor insinue que le salut du monde occidental [des Blancs] passe par une régénération à partir du sang noir.

⁴¹⁴ Senghor, Léopold Sédar. *Œuvres poétiques*. Paris : Seuil, 1990. P.16.

⁴¹⁵ *Ibid*

culture noire, négro-africaine. Sur cette opposition paradoxalement complémentaire, Senghor fonde son nouvel humanisme ; une civilisation humanisante dans laquelle Senghor définit l'apport de l'homme noir qu'il situe au niveau émotif. Car pour le chantre de la Négritude, la caractéristique fondamentale du nègre réside dans sa sensibilité émotive, émotivité dont serait dépourvu l'homme blanc. Ainsi serait née l'opposition-complémentarité entre la raison discursive du Blanc et l'émotion participative du Noir. Cette émotivité du noir, Senghor ne l'invente pas de toute pièce, il l'emprunte au Comte Arthur de Gobineau qui parle du nègre comme *la créature la plus énergiquement saisie par l'émotion artistique*. Il se fait également l'écho d'un auteur du début du siècle et écrit :

« C'est ainsi que le Nègre se définit, essentiellement, par sa faculté d'être ému : et c'est à bon droit que le Comte de Kayserling parle de la *vitalité orangeuse* et de la *grande chaleur émotionnelle du sang noir* »⁴¹⁶.

Pour Senghor, l'Afrique siège de l'émotion serait le double complémentaire de l'Europe, siège de la raison discursive.

Nous voudrions souligner ici l'importance qu'il faut accorder à cette association que Senghor établit entre le Noir et l'émotion, car elle constitue la base de toute la théorie de la Négritude senghorienne et lui vaudra de virulentes critiques. Nous verrons un peu plus loin combien l'ambiguïté des théories de Senghor, et le lien étroit qu'elles entretiennent avec l'idéologie raciste, ont pu justifier le durcissement des critiques à son égard, et combien elles ont pu faire passer la Négritude pour un courant de pensée immature, irrationnel, voire tout simplement ridicule. Notons également l'impact profond que la théorie de la « force vitale » du Révérend père Placide Tempels dans *La Philosophie bantoue*⁴¹⁷ parue en 1945 exercera sur les idées de Senghor. Placide Tempels soulignait que la notion de l'être chez les Bantous renvoyait à l'existence d'une force vitale douée d'intelligence et de volonté, sans laquelle la notion même de l'être serait inconcevable. Cette conception quoique restrictive vient compléter et éclairer davantage chez Senghor la lecture de Frobenius. Ainsi la théorie de la *conscience païdeumatique* prend une nouvelle dimension chez lui, à la lecture de Tempels. Il s'en servira pour définir sa conception de ce qu'il nomme *l'âme noire* développant, comme

⁴¹⁶ Senghor, Léopold Sédar. *Liberté 1. Négritude et humanisme*, Paris : Seuil, 1964. P. 70.

⁴¹⁷ Tempels, Placide. *La Philosophie bantoue*. Elisabethville : Lovania, 1945.

l'écrit Ngandu Nkashama⁴¹⁸, « le caractère unitaire de l'ontologie nègre, et aussi la prééminence d'une *spécificité ontogénétique*, biologique ».

Sur cette base Senghor assigne à la sensibilité nègre la mission salutaire de sauver le rationalisme occidental de la décadence. Cependant, Senghor ne dénie pas pour autant au noir la raison, cette dernière est intuitive par participation alors que la raison occidentale est discursive par utilisation. L'un des domaines les plus importants où cette sensibilité noire se doit de jouer un rôle indéniable se situe donc, selon Senghor, au niveau de l'art. La participation de l'art nègre à la construction de l'histoire de l'art occidental est pour lui un début de cet apport africain. Car l'Africain, d'après lui, vit en connivence avec la nature. Il entretient avec elle une relation fusionnelle qui, par conséquent, lui permet d'appréhender de manière toute autre la réalité, par rapport à l'Européen.

« On l'a dit souvent, le Nègre est l'homme de la nature. Il vit, traditionnellement, de la terre et avec la terre, dans et par le *cosmos*. C'est un *sensuel*, un être aux sens ouverts, sans intermédiaire entre le sujet et l'objet, sujet et objet à la fois. Il est sons, odeurs, rythmes, formes et couleurs ».⁴¹⁹

Au nombre des caractéristiques fondamentales de l'art africain figurent en bonne place l'image et le rythme. Ce sont d'après Senghor ces éléments qui, ajoutés à l'émotion, manquent le plus à la civilisation occidentale, mais dont la civilisation négro-africaine est si riche.

Le dictionnaire de l'académie française définit l'image comme "la représentation ou reproduction de l'apparence visible des êtres et des choses"⁴²⁰. Autrement dit, C'est la représentation visuelle d'un objet ou d'un être. Ainsi définie, l'image est donc copie d'une réalité. On a affaire alors à une réalité apparente, immédiatement perceptible.

Par image, Senghor entend un symbole. Sa notion de l'image transcende donc la réalité immédiate pour déboucher sur une autre forme de réalité qu'il nomme *surréalité*. De ce fait, l'image dans le monde négro-africain n'est pas liée à ce qu'elle représente, mais à ce qu'elle suggère. Pour traduire son idée Senghor se réfère au langage dans lequel il établit une correspondance entre le mot et l'image. Dans la civilisation négro-africaine, le mot est image, même plus qu'image, il est *image-analogie*. Il suffit de nommer un

⁴¹⁸ Nkashama, Pius Ngandu. *Négritude et poétique. Une lecture de l'œuvre critique de Léopold Sédar Senghor*. Paris : l'Harmattan, 1992. P. 23.

⁴¹⁹ Léopold Sédar Senghor, Op. Cit., p. 202.

⁴²⁰ <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/generic/cherche.exe?22;s=2807592840>

objet, une chose, un être pour que transparaisse le sens sous le signe. Car « les mots sont toujours enceints d'images ; sous leur valeur de signe, transparait la valeur de sens »⁴²¹. Ainsi l'image négro-africaine tient d'un certain surréalisme que Senghor distingue du surréalisme occidental. Ce dernier est empirique, tandis que le premier emprunte plus au mystique et à la métaphysique. Il y a par conséquent une *interaction-analogie* réciproque entre le monde sensible et le monde spirituel.

Cependant cette *image-analogie* nommée plus haut n'a de sens effectif et de portée réelle, dans l'entendement de Senghor, que si elle est accompagnée du rythme, avec lequel elle est consubstantielle.

« Un rythme est la répétition périodique d'un phénomène de nature physique, auditive ou visuelle ». C'est du moins la définition qu'en donne le dictionnaire *Trésor de la langue française*. Ainsi le rythme est de l'ordre de la cadence, de la mesure, de l'alternance régulière. Chez Senghor, la notion de rythme recouvre une acception polysémique. Le rythme est, pour lui, ce qui détermine la race nègre des autres espèces humaines. Senghor désigne en effet le Nègre comme « un être rythmique, [...] le rythme incarné ». Je partage en grande partie une autre vue de Senghor qui associe le rythme également au domaine de la création artistique. Le rythme s'inspire certes de la réalité immédiate mais pour lui donner une toute autre dimension. Il écrit :

« Cette force ordinatrice qui fait le style nègre est le *rythme*. C'est la chose la plus sensible et la moins matérielle. C'est l'élément vital par excellence. Il est la condition première et le signe de l'art, comme la respiration de la vie »⁴²².

Ainsi, pour Senghor, le rythme est au cœur de toute activité quotidienne, de toute production artistique dans ce qu'il nomme la civilisation négro-africaine. Tout y est imprégné de l'emprise « despotique » du rythme. Mais ce rythme, caractéristique du *style nègre*, est selon Senghor l'opposé du rythme occidental, hérité de la civilisation grecque et fondé sur la symétrie. Ainsi distingue-t-il dans la civilisation négro-africaine, un rythme fondé sur la répétition avec variation dans le temps et l'espace, et qu'il nomme "parallélisme asymétrique". Pour lui, la symétrie fige dans le temps alors que l'asymétrie dynamise le mouvement dans le temps. En fait l'asymétrie apparaît chez Senghor comme une déconstruction construite de la symétrie.

Le principe de symétrie renvoie à l'idée d'uniformisation d'une structure. Elle est la caractéristique de l'art et surtout de l'architecture classique. Elle s'inspire comme

⁴²¹ Léopold Sédar Senghor, Op. Cit., p. 210.

⁴²² Ibid.

l'avance Abdou Sylla de la nature ; ce à quoi je souscris entièrement. La symétrie implique le respect rigoureux des proportions et d'une harmonie dont la nature serait le parfait exemple. En revanche, l'asymétrie est définie comme un défaut de symétrie. La symétrie serait donc la norme, tandis que l'asymétrie renverrait à une anomalie. L'asymétrie introduit ainsi des disproportions géométriques dans les différents éléments composant une structure.

L'art africain traditionnel serait pour Senghor un exemple type de la manifestation du parallélisme asymétrique. Elle est d'après lui la caractéristique essentielle de l'art négro-africain. Selon Abdou Sylla, le caractère peu imitatif de l'art traditionnel africain, beaucoup plus orienté vers le symbolique, traduirait cette notion de parallélisme asymétrique. Ainsi le style africain est *conçu comme un agencement de formes, [...] d'unités distinctes, non opposées : différentes mais non symétriques*. Nous trouvons cette idée séduisante dans la mesure où elle permet de porter un regard tout à fait nouveau et pertinent sur l'art africain traditionnel, cependant l'exclusion par les deux auteurs ci-dessus cités du principe de la dualité du système de la pensée africaine nous semble problématique. En effet, elle semble insinuer que le symétrique procède uniquement d'un système de pensée dualiste, bivalent. Il est vrai que la pensée négro-africaine ne se définit pas en termes d'oppositions binaires, mais la dualité est bien présente dans la pensée africaine⁴²³.

La notion de parallélisme asymétrique dans l'art africain défendue par Senghor est résumée ainsi par Abdou Sylla⁴²⁴: *le parallélisme asymétrique est perceptible sur les statuettes de l'art africain traditionnel mais également sur les tableaux de peinture moderne. Un axe vertical au centre du tableau ou au milieu de la statuette, le (la) partage généralement en deux parties jugées habituellement identiques, c'est-à-dire égales et exactement symétriques. Or cette symétrie est en réalité illusoire. C'est au fond une symétrie asymétrique, en ce sens que les deux parties ne sont jamais rigoureusement égales, semblables*. Il ressort des idées de Senghor que l'art africain est un art géométrisant, constitué presque entièrement de rythme. Un rythme né de couleurs, de figures ou de formes géométriques répétitives, ou encore perceptible à travers le contraste des couleurs.

⁴²³ Voir Kossou, Basile Toussaint. *Sè et Gbé. Dynamique de l'existence chez les Fons*, Paris : La Pensée universelle, 1983.

⁴²⁴ Abdou sylla, "Le parallélisme asymétrique dans l'art africain". In *Ethiopiennes* n°46-47, 1987, que l'on peut consulter en ligne à l'adresse suivante : http://www.refer.sn/ethiopiennes/article.php3?id_article=160 . Consulté le 17/08/2006.

Dans sa tentative de théorisation de l'art africain, Senghor y distingue trois caractéristiques générales qui sont, la fonctionnalité, le caractère collectif et le caractère engagé. Dans un article paru sous le titre "l'esthétique négro-africaine" dans *Liberté 1*, Senghor invite les artistes africains à puiser leur inspiration dans la culture négro-africaine. Car écrit-il :

« Dans la mesure où ils [les artistes africains] ont conscience et s'inspirent de la Culture négro-africaine, ils se haussent au rang international ; dans la mesure où ils tournent le dos à l'Afrique-Mère, ils dégénèrent et s'affadissent »⁴²⁵.

Un tel point de vue péremptoire chez un auteur qui se réclame de l'ouverture et du métissage culturel est assez surprenant. Nous verrons plus loin combien les théories de Senghor sur l'art africain qui donnèrent naissance au courant artistique réel ou contesté que l'on nomme *l'école de Dakar*, ont pu scléroser la création artistique au Sénégal. Abdou Sylla n'hésitera pas d'ailleurs à qualifier son action dans l'art, d'interventionniste et d'autocratique. Il en est d'ailleurs de toute la base théorique de la Négritude formulée par Senghor qui n'échappera pas à de nombreuses critiques.

3.4. Critique de la Négritude.

La polémique née autour de la définition de la Négritude en tant que concept, viendra surtout, comme le rappelle Pius Ngandu Nkashama, du dépassement du moment premier que constituait la Négritude. Ce dépassement, Jean-Paul Sartre est le premier à l'avoir souhaité pour la survie du mouvement :

« Ainsi la Négritude est pour se détruire, elle est passage et non aboutissement, moyen et non fin dernière... »⁴²⁶.

La plupart des auteurs et critiques de la Négritude s'accordent à dire que le débat sur le mouvement est né justement à partir de la définition qu'en aurait donnée Sartre. Ce dernier dans son interprétation de la négritude lui donna une tournure que n'avaient pas prévu les pères fondateurs, et qui, de ce fait, leur échappa peu à peu. Fanon, dans *Peau noire masques blancs*, reproche à Sartre d'avoir anéanti *l'enthousiasme noir*. Ainsi la problématique d'une ontologie nègre est née de la plume du philosophe français, théoricien de l'existentialisme. Pour Nkashama :

⁴²⁵ Léopold Sédar Senghor, Op. Cit., p. 217.

⁴²⁶ Jean-Paul Sartre, "Orphée noir". Op.cit.

« C'est Sartre qui, en « dialectisant » à l'extrême [un] passage du *Cahier [d'un retour au pays natal]* de Césaire va lui donner une autre résonance »⁴²⁷.

Et plus loin :

« Nul doute que la thèse de Sartre de la « néantisation de la conscience », et du « réalisme naïf », demeure sous-jacente à cette forme d'ontologie nègre »⁴²⁸.

Sartre définit en effet, comme le souligne Nkashama, une âme et une conscience noire, déterminés par le rythme dont il fait une spécificité propre à la « race noire ». Il écrit dans *Orphée noir* :

« C'est le rythme, en effet, qui cimente ces multiples aspects de l'âme noire. C'est lui qui communique sa légèreté nietzschéenne à ces lourdes institutions dionysiaques, c'est le rythme [...] qui figure la temporalité de l'existence nègre »⁴²⁹.

On se rappelle la fameuse phrase de Senghor attribuant au Nègre l'émotion et à l'Européen la raison pensante : « l'émotion est nègre, comme la raison hellène »⁴³⁰. Cette phrase regrettable⁴³¹ sur laquelle Senghor est revenu à maintes reprises pour la repréciser, a surtout ajouté à la confusion sur le contenu idéologique de la négritude. Elle a surtout servi les détracteurs du mouvement, allant jusqu'à créer un clivage entre les intellectuels africains eux-mêmes. D'une part les Africains de langue anglophone condamnent le côté trop bien pensant de la négritude et considèrent qu'elle n'est en fait qu'une idéologie occidentale habillée d'un vernis africain. En fait les intellectuels africains de langue anglaise voyaient dans la Négritude un impérialisme culturel français à travers l'intelligentsia noire francophone, même si dans sa réception première dans la partie anglophone du continent, elle fut considérée comme un mouvement idéologique politisé. Pour la majorité de l'élite intellectuelle anglophone, les idées développées par les penseurs de la Négritude sont vagues, abstraites et ne reposent sur aucune base réelle. Wole Soyinka⁴³² résumera la position du courant anglophone dans sa célèbre boutade : *the tiger does not stalk about crying his tigritude* (le tigre ne proclame pas sa tigritude, il

⁴²⁷ Pius Ngandu Nkashama, Op. Cit., p. 23.

⁴²⁸ *Ibid* p. 25.

⁴²⁹ Jean-Paul Sartre, Op. Cit.

⁴³⁰ Leopold Sédar Senghor, Op. Cit., p. 24.

⁴³¹ Certains des critiques les plus virulents de la Négritude se sont bornés à résumer tout le contenu idéologique du mouvement à cette phrase de Senghor, le plus souvent interprétée de façon isolée par rapport au cadre historique dans lequel elle a été formulée. Cette absence de contextualisation explique qu'il fut parfois incompris et aussi ardemment combattu.

⁴³² Dans son ouvrage *Myth, Literature, and the African World*, paru en 1976, Wole Soyinka s'en prend à la ce qu'il nomme l'impérialisme culturel francophone.

bondit sur sa proie et la dévore). L'écrivain nigérian, futur prix Nobel de littérature 1986, voulait signifier par cette métaphore qu'il est vain et superflu pour les Africains de théoriser une quelconque manière d'être africain (*african-being*), de proclamer une négritude qui se vit au lieu d'être chantée ou psalmodiée. Dans sa réponse à ces critiques d'impérialisme culturel, Senghor rappelle aux Anglophones que la Négritude est aussi un mouvement culturel anglophone, puisqu'elle tire son origine historique du mouvement de la *Negro-renaissance* né à Harlem aux États-Unis. Ainsi dit-il, dans sa communication⁴³³ prononcée à l'ouverture du Colloque sur la Négritude tenu en avril 1971 à Dakar :

"[...] au sens général du mot, le mouvement de la Négritude - la découverte des valeurs noires et la prise de conscience par le Nègre de sa situation - est né aux États-Unis d'Amérique. [...] Notre mouvement, né à Paris, a été puissamment favorisé par le mouvement de Niagara, la *Negro-Renaissance*, voire par le garveyisme⁴³⁴"

Nous voudrions signaler que l'*African personality* dont Kwame Nkrumah fut l'ardent défenseur n'était pas dans le fond si différent de la Négritude, si l'on fait abstraction de la problématique territoriale qui restreint l'*African personality* aux Noirs du continent, tandis que la Négritude englobait tous les Noirs quelle que fut leur origine. Les deux mouvements avaient un objectif similaire de libération des populations noires de l'oppression coloniale, et prônaient un retour aux sources et aux valeurs culturelles noires. Seule la démarche des acteurs de ces mouvements divergeait. Il est sans nul doute possible que ces divergences aient été plus une question de *Leadership* qu'un réel problème d'idéologies. Au moment en effet où ces différents mouvements prennent corps et sont théorisés, l'influence de l'Europe dans les colonies s'amenuise progressivement, en même temps qu'elle doit faire face à un mécontentement grandissant d'une partie de son opinion publique de plus en plus hostile à la politique coloniale. Pour bon nombre des leaders africains d'alors, l'idée est séduisante de pouvoir rassembler les peuples colonisés d'Afrique noire dans une destinée commune, dont ils seraient les *prophètes* ou les *messies*. L'idée du panafricanisme de Nkrumah, de Fédération ou de Confédération de Senghor, est avec quelques restrictions à inscrire dans cet état d'esprit.

⁴³³ Le texte a été publié dans Liberté 3 pp.268-289, sous le titre, "Problématique de la Négritude"

⁴³⁴ Le garveyisme est un mouvement idéologique qui prône le retour des Noirs des Amériques vers l'Afrique, terre natale. Il a été créé par le jamaïcain Marcus Garvey, également fondateur de la *Universal Negro Improvement Association* (UNIA), qui entendait rassembler les Noirs de tous horizons sous une même bannière, dans le but de créer une nation unique commune. Le slogan de l'association était : "*one Aim ! One god ! One Destiny !*" (Un seul but ! Un seul Dieu ! Un seul destin !).

La critique la plus virulente de la Négritude viendra cependant d'intellectuels africains francophones d'une autre génération. Fortement influencée par les théories marxistes, cette jeune génération ne voit d'autres solutions pour résoudre la question de l'aliénation des Noirs, qu'une rupture franche et définitive avec les puissances colonisatrices. Aux yeux de cette nouvelle génération, la Négritude est de connivence avec le régime colonial. Pour ces intellectuels, Senghor et sa négritude n'ont fait que conforter les théories eurocentriques racistes en confinant le Noir dans sa simple expression émotionnelle.

Franz Fanon est connu pour être l'un de ceux qui ont durement combattu la Négritude. Le jeune psychiatre et ancien élève de Césaire au Lycée Victor Schœlcher en Martinique, trouvait en effet le mouvement trop simpliste. Il postule dans ses ouvrages⁴³⁵ que les causes du statut inférieur des Noirs (colonisés) dépendent de leurs positions économique et sociale. Pour y échapper il recommande l'usage de la *violence*. La violence comme une arme de révolution. Car seule la violence est d'après lui susceptible de briser le cercle infernal né du traumatisme colonial. C'est ce manquement au *devoir de violence* que Fanon reprochera aux ténors de la Négritude. Il mettra d'ailleurs ses idées en application en s'investissant personnellement dans la lutte d'indépendance de l'Algérie aux côtés du FLN⁴³⁶. Fanon pense, et à juste titre d'ailleurs, que le mouvement de la Négritude s'est fourvoyé dans sa mission en s'enfermant dans une simple quête identitaire. Il a ainsi évité de créer le réel dialogue entre Blancs et Noirs, nécessaire à la désaliénation des deux. Il décortique, dans *Peau noire, masques blancs*, les mécanismes psychologiques de l'aliénation du Noir, et rejette la Négritude. Il écrit :

« Le Noir évolué, esclave du mythe nègre, spontané, cosmique, sent à un moment donné que sa race ne le comprend plus.

Ou qu'il ne la comprend plus.

Alors il s'en félicite et, développant cette différence, cette incompréhension, cette désharmonie, il y trouve le sens de sa véritable humanité. Ou plus rarement il veut être à son peuple. Et c'est la rage aux lèvres, le vertige au cœur, qu'il s'enfonce dans le grand trou noir. Nous verrons que cette attitude si absolument belle rejette l'actualité et l'avenir au nom d'un passé mystique »⁴³⁷.

⁴³⁵ Ses ouvrages les plus significatifs, et qui auront une influence énorme sur un grand nombre d'intellectuels noirs, aussi bien francophones, anglophones que Africains Américains sont : *Peau noire, masques blancs* (1952) et *Les damnés de la terre* (1961), dont l'écrivain et cinéaste sénégalais Ousmane Sembène se fera l'écho dans son roman, *Les bouts de bois de Dieu* (1960).

⁴³⁶ Front de Libération Nationale. Fanon sera l'un des portes parole du mouvement, et remplira même des fonctions d'ambassadeur du gouvernement provisoire d'Alger.

⁴³⁷ Fanon, Franz. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Editions du Seuil, 1952. P. 31.

Stanislas Adotévi, dans une critique d'une rare violence, reviendra sur cette illusion d'un passé glorieux et mystique. Intellectuel de gauche, résolument marxiste et influencé par les idées révolutionnaires de Fanon, Adotévi fera dans son *Magnum opus, Négritude et négrologues* une diatribe acerbe de la Négritude et surtout de son caractère essentialiste, qui conçoit l'homme noir sur des critères exclusivement biologiques.

« En ressassant le passé, en attisant une sensibilité morbide, le poète-Président ou plutôt le Président-poète vise à faire oublier le présent. La négritude d'aujourd'hui, la négritude des discours, n'est rien moins qu'une pure et plate propagande, une panacée aux problèmes de gouvernement. La très bizarre formule senghorienne de division raciale du travail intellectuel (l'émotion est nègre comme la raison est hellène), vise uniquement à perpétuer un régime considéré comme néo-colonialiste et dont il est Président ; La négritude doit être le soporifique du nègre. C'est l'opium. C'est la drogue qui permettra à l'heure des grands partages d'avoir de « bons nègres »⁴³⁸

La critique d'Adotévi, même si elle est amplement justifiée, oublie parfois de situer la pertinence de la Négritude dans son contexte historique. Il est vrai que cette critique procède de réserves sérieuses exprimées au sujet de la Négritude par de nombreux intellectuels, et ceci déjà peu avant les indépendances. L'ouvrage d'Adotévi aura le mérite d'amener sur une autre ampleur un débat existant depuis la naissance du mouvement, mais bien peu alimenté. D'autres auteurs s'engouffreront dans la brèche ainsi ouverte, et aussi bien sur le plan politique que littéraire, la Négritude sera classée et rangée comme théorie et idéologie obsolète. Le philosophe camerounais Marcien Towa ira jusqu'à considérer que la seule Négritude véritable est celle forgée par Césaire. Car d'après lui :

« La négritude de Césaire et ce que Senghor appelle du même nom présentent des différences structurelles trop importantes pour être confondues. Les vues de Senghor le situent beaucoup plus près de Gobineau que de Césaire ou de tout autre ténor de la Négritude (Damas, Roumain, Dadié). Sa conception n'appartient qu'à lui : c'est du senghorisme »⁴³⁹.

La remarque tout à fait pertinente de Towa qui montre que chez Senghor *la race détermine la culture* va ramener le débat sur certaines des théories dont s'est inspiré Senghor pour construire son concept de Négritude, à savoir l'ontologie nègre dérivée de la notion d'ethnophilosophie soulevée par *La philosophie bantoue* de Tempels, et *La philosophie Bantu-Rwandaise de l'Être* d'Alexis Kagamé en 1956. Comme on peut s'en rendre compte, le débat s'est déplacé vers le champ philosophique avec des auteurs comme

⁴³⁸ Adotévi, Stanislas Spéro. *Négritude et négrologues*. Le Castor astral, 1972.

⁴³⁹ Marcien Towa, 1971, *Léopold Sédar Senghor : Négritude ou servitude ?* Clé, Yaoundé, p. 11.

Fabien Eboussi Boulaga, Paulin Hountondji, Pathé Diagne, Samuel Mudimbe..., pour ne citer que les francophones.

La plupart de ces auteurs d'une toute autre génération sont d'accord pour reconnaître que la Négritude fut à un moment de l'histoire une nécessité idéologique, mais qu'elle est aujourd'hui dépassée par cette même histoire. Pourtant des manifestations comme le centenaire⁴⁴⁰ de Senghor couplé avec la Biennale de l'Art africain contemporain *Dak'Art* 2006, ainsi que l'apparition sur la scène internationale de mouvements se qualifiant d'*afrocentristes*, dans une opposition à européocentriste, laisse planer un doute sur la fin de la Négritude.

3.5. Négritude et promotion de l'art africain : du premier au troisième Festival Mondial des Arts Nègres.

3.5.1. Le Premier Festival Mondial des Arts Nègres.

En avril 1966, c'est-à-dire au lendemain de l'accession de la plupart des pays africains à l'indépendance, se tint au Sénégal la première manifestation d'envergure sensée redonner au continent africain la valeur qui lui était naguère refusée. Ce festival est avant tout considéré comme les Etats généraux de la Négritude⁴⁴¹. Dans un discours diffusé par la radio sénégalaise, le 19 mars 1966, Senghor s'adresse en ces termes à ses concitoyens :

« La Négritude, c'est l'ensemble des valeurs de civilisation propres au monde noir, qui doivent entrer, qui entrent, depuis quelque soixante ans, comme éléments composants, comme éléments féconds, dans la Civilisation de l'Universel. Le Premier Festival Mondial des Arts Nègres a très précisément pour objet de manifester, avec les richesses de l'art nègre traditionnel, la participation de la Négritude à la Civilisation de l'Universel »⁴⁴².

⁴⁴⁰ Le centenaire de la naissance de Senghor a coïncidé avec l'organisation de la 7^{ème} édition de la Biennale de Dakar. A cette occasion, l'image du père de la Négritude a dominé une bonne partie des manifestations culturelles. La sensation qui ressort de cette atmosphère, est l'importance quasi irréaliste qu'occupe la pensée de Senghor dans le discours culturel et politique, tant est encore immense l'admiration que son œuvre et ses théories exercent sur la population, intellectuels compris. La voix des critiques est généralement étouffée par le nombre.

⁴⁴¹ Le Premier Festival Mondial des Arts Nègres est placé sous le signe de la renaissance culturelle de l'Afrique tant prônée par les chantres de la Négritude. Elle est donc fortement empreinte des thèses de la Négritude de réappropriation des valeurs vraies et fondamentales qui font l'Afrique.

⁴⁴² Sow Huchard, Ousmane. "Le 1^{er} Festival Mondial des Arts Nègres". In Fall, N'goné ; Pivin, Jean-Loup. *Anthologie ...* Op. cit. P.224.

C'est aussi pour le président sénégalais Léopold Sédar Senghor l'occasion d'affirmer la force de ses théories vis-à-vis de l'Afrique anglophone très critique par rapport au concept de Négritude. En effet les Africains de la partie anglophone de l'Afrique trouvaient que la façon dont les théoriciens de la Négritude abordaient la question de la renaissance africaine dénotait une profonde aliénation. Pour eux, pas question de réclamer comme un mendiant ce que l'on possède *à priori* déjà.

Pour mener à bien la mission que s'est assignée le Sénégal d'organiser alors l'événement artistique majeur du continent, le gouvernement fait appel à la Société Africaine de Culture. Il s'agit d'une Association née en 1963 et dirigée par des personnalités de renom tels que Alioune Diop, fondateur de la maison d'édition Présence Africaine, Aimé Césaire, co-fondateur avec Senghor et Léon-Gontran Damas du mouvement de la Négritude, et Jean Mazel.

La Société Africaine de Culture institue un Comité d'organisation à qui échoie la charge, de concert avec l'Association sus citée, de veiller aux préparatifs et au bon déroulement de la manifestation. Le Festival se donne la lourde tâche de couvrir pratiquement tous les domaines de la culture, partant des arts plastiques aux Lettres en passant par la musique et le Cinéma.

La dimension scientifique est également largement présente à travers le grand colloque organisé pour l'intention, avec pour thème : *Fonction et Signification de l'art nègre dans la vie du peuple et pour le peuple*⁴⁴³.

En vue de ce festival fut créé sous la houlette de Senghor lui-même, le Théâtre National Daniel Sorano, en 1965. L'un des objectifs assignés à ce théâtre était de participer à la revalorisation et à la diffusion des valeurs culturelles et patrimoniales sénégalaises, dans les domaines du théâtre, de la musique traditionnelle et folklorique.

Toujours sous l'action de Senghor, fut construit le Musée dynamique qui devait abriter l'exposition *Tendances et Confrontations*, d'art contemporain du Festival. La conception du musée lui-même est à mettre à l'actif du président sénégalais aidé en cela par l'ethnologue français, Jean Gabus. Selon Ousmane Sow Huchard, ce sont environ 800 travaux de différentes techniques et réalisés par des participants d'origines diverses, qui furent exposés lors de ce Premier Festival Mondial des Arts Nègres. L'événement eut un tel retentissement, qu'il établit d'emblée le Sénégal comme la capitale africaine de la l'art

⁴⁴³ Un ouvrage paru aux Editions Présence Africaine sous le même titre : *Fonction et Signification de l'art nègre dans la vie du peuple et pour le peuple*, a permis de rassembler les interventions des différents participants.

et de la culture. Aussi Souleymane Sidibé, le commissaire sénégalais, de se réjouir du succès du festival :

« Le Premier Festival Mondial des Arts Nègres a atteint ses objectifs. Il a révélé le Nègre à lui-même ; il a situé le sens et l'ampleur de sa valeur, de son rôle et de sa responsabilité à l'échelle mondiale ; il a mis l'accent sur l'unité de l'art nègre dans sa diversité. Le Monde entier a retenti et retentira encore longtemps des échos combien profonds de cette rencontre de la Négritude. Le Sénégal est satisfait de s'être acquitté de cette lourde mais exaltante responsabilité »⁴⁴⁴.

La satisfaction que manifeste le commissaire sénégalais n'est cependant pas partagée par tout le monde. Ainsi Abdallah Stouky,⁴⁴⁵ sur un ton acerbe et parfois ironique, dans la revue *Souffles*, mise également en ligne sur internet, est extrêmement critique vis-à-vis de l'organisation du Festival, et dénonce une forme de néocolonialisme au Sénégal.

« Que peut signifier en 1966, le concept de la négritude, support idéologique de ce festival ?
Le nègre existe-t-il encore ? En sommes-nous toujours à la nécessité de racialiser la pensée ? »⁴⁴⁶.

Si le Premier Festival Mondial des Arts Nègres a généré d'immenses espoirs dans la renaissance culturelle de l'Afrique, l'après Festival n'a pas malheureusement été aussi exaltant que l'aurait souhaité les initiateurs du Festival. Il faudra attendre 1977 pour voir le Nigeria, à la suite du Sénégal, prendre l'initiative d'organiser un second Festival des Arts et de la Culture du monde noir, FESTAC 77.⁴⁴⁷ Mais le Festival et la politique culturelle de la Négritude au Sénégal allaient favoriser l'émergence d'expressions artistiques auquel l'on donnera l'appellation d'*Ecole de Dakar*, au Sénégal, et d'*Ecole Nègro-Caraïbe* ou *Vohou-Vohou*, en Côte d'Ivoire.

3.5.1.1. L'école de Dakar.

On ne peut évoquer l'*Ecole de Dakar*, sans se pencher sur le rôle important que joua le président sénégalais Léopold Sédar Senghor, dans son apparition. Les grands axes de sa politique culturelle s'appuient fortement sur les idéaux de la Négritude. Partant de ses

⁴⁴⁴ Sow Huchard, Ousmane. Op. cit. P.228.

⁴⁴⁵ Stouky, Abdallah. "Le festival mondial des arts nègres ou les nostalgiques de la négritude". Consultable sur : <http://www.clicnet.swarthmore.edu/souffles/s2/13html>. Consulté le 15/09/2006.

⁴⁴⁶ Ibid.

⁴⁴⁷ S'appuyant sur des antécédents tels que le Premier Festival Mondial des Arts Nègres, le FESTAC s'est tenu en 1977 à Lagos et Kaduna au Nigéria. Il réunissait 17000 artistes de 56 pays ! Et s'intéressait à des domaines tels que la danse, le théâtre, la littérature, l'architecture et les arts visuels.

deux principes fondamentaux, à savoir l'enracinement dans les valeurs de la civilisation négro-africaine et l'ouverture aux autres civilisations, Senghor impulse une véritable politique culturelle au Sénégal, en dotant le pays d'infrastructures et d'institutions culturelles importants. Il institue également un mécénat d'État, qui fait de l'Etat sénégalais le premier et plus important commanditaire d'art. Cette priorité accordée à l'art, trouve son prolongement dans la création de l'Ecole des Arts et des Manufactures sénégalaises des Arts décoratifs, pour ne citer que ces deux-là. Pour mettre en pratique ses idées et démontrer le bien-fondé de ses théories sur le caractère inné et émotionnel du *négro-africain*, Senghor fait appel à Pierre Lods, fondateur de l'*Ecole de Poto-Poto*, qui partageait les mêmes idées sur la prétendue spontanéité créatrice du Noir. Senghor s'entoure aussi d'artistes sénégalais formés en Europe, comme Papa Ibra Tall et Iba Ndiaye. Tandis que ce dernier dispense un enseignement de type académique sur la peinture dans les ateliers de la section Arts plastiques, Papa Ibra Tall est, quant à lui, chargé de la section *recherches plastiques nègres*. A partir de 1961, lui est adjoint Pierre Lods, arrivé du Congo. Si les deux hommes partagent en grande partie les vues de Senghor sur l'Homme noir, ils s'opposaient, néanmoins concernant la manière de dispenser les enseignements aux étudiants. En effet, Tall, formé en France, était partisan d'un enseignement rigoureux fondé sur un certain académisme, ce contre lequel était Lods, qui entendait renouveler son expérience de Poto-Poto. Lods fondait sa pédagogie sur un épanouissement libre des étudiants. Pour lui, la créativité des étudiants ne doit subir aucune entrave même institutionnelle. Cette approche pour le moins lâche de l'enseignement, même si elle fut soutenue par Senghor, ne sera pas du goût de Papa Ibra Tall et de Iba Ndiaye, qui jugeaient *anarchiques*, les méthodes de leur collègue français. Les divergences d'opinions entre les trois formateurs, seront telles que Tall et Ndiaye quitteront l'Ecole des Arts.

L'ambition de Léopold Sédar Senghor était de faire du Sénégal la plateforme de la culture africaine et de Dakar la capitale, une métropole à l'égale des capitales occidentales. A son accession à la présidence sénégalaise, Senghor opta pour une politique culturelle forte. Le quart du budget de l'Etat est consacré à la culture. Sous la houlette de Senghor, l'Etat sénégalais crée des instituts d'art : l'Ecole des arts du Sénégal, le Musée Dynamique et le Théâtre Daniel-Sorano.

La notion d'« École de Dakar » pour désigner une production académique typiquement sénégalaise. Forcée par des critiques désireux de ranger la production artistique locale dans une catégorie aux contours définis, cette désignation ne rend pourtant

pas compte, selon Elizabeth Harney⁴⁴⁸, de la diversité des pratiques et des styles développés au sein de l'École des arts dans les années 1960. Ainsi la création d'une Ecole Nationale des Arts devait-elle former des professionnels du monde des arts dans ses différents aspects. L'Ecole se voulait un véritable creuset d'excellence et Senghor voulait ainsi montrer que le Noir était capable de concevoir et créer selon les processus de création artistique occidentaux. Senghor intervient personnellement dans la dynamisation du secteur culturel en instituant un mécénat d'Etat. D'ailleurs à ce propos l'Etat et le mécène qu'est le président sont confondus. Senghor oriente les étudiants sur les thématiques qui lui semblent porter l'idée qu'il a de la culture africaine. Il leur offre des bourses d'études, leur achète leurs productions ou les fait acheter par des collectionneurs, ou encore, offre des œuvres à ses hôtes. Il s'agissait pour Senghor d'entretenir le mirage de l'Ecole de Dakar. Pour diffuser aussi les productions artistiques sénégalaises, Senghor crée la manufacture des tapisseries de Thiès. L'engagement personnel de Léopold Sédar Senghor pour les artistes permettra de les faire connaître sur le plan international. Ainsi des artistes tels que Serigne Mbaye Camara, Elhadji Sy, Boubacar Diallo, Maodo Niang, Ibou Diouf, Seydou Barry sont des produits de la politique culturelle senghorienne.

Mais pour en revenir à l'*Ecole de Dakar*, il faut dire que le mouvement – si mouvement artistique, il y a eu – a pris naissance entre 1959 et 1967. Cette école cependant ne doit pas être considérée comme un mouvement homogène, fondé sur une doctrine et réuni derrière des manifestes ou des écrits théoriques. Comme l'écrit Sidi Seck :

«Avec l'absence d'une unité et d'une communauté de références esthétiques et de pensée philosophique taillée sur mesure, cette école ne peut être alors qu'une aventure d'individualités, autonomes, regroupées après coup autour du vocable Ecole de Dakar par des commentateurs, des critiques ou autres journalistes. Cette Ecole ne saurait alors tenir lieu de structure organisée telles que le dadaïsme, le surréalisme ou le cubisme, etc., qui ont été d'une manière ou d'une autre une réponse à l'académisme en des voies de désorganisation du corps humain et du paysage. [...] les gens qui sont compris dans cette Ecole n'ont aussi jamais entrepris de faire quelque chose en commun théoriquement, allant dans le sens d'un mouvement partagé à l'image de l'Ecole de Paris ou celle de Fontainebleau »⁴⁴⁹.

Les pratiques artistiques de cette Ecole puisaient leur inspiration dans les principes de la Négritude. Elles se fondaient sur le rythme et le parallélisme asymétrique si chers à

⁴⁴⁸ Harney, Elizabeth. *In Senghor's Shadow. Art Politics, and the Avant-garde in Senegal, 1960-1995*. Durham-London: Duke University Press, 2004. 316 P.

⁴⁴⁹ Seck, Sidi. "L'école de Dakar : réalité historique ou escroquerie intellectuelle ?". In *Ethiopiennes n° 70. Hommage à L.S. Senghor*. En ligne sous : http://www.refer.sn/ethiopiennes/article.php3?id_article=48. Consulté le 11/03/2006.

Senghor. Aussi, symbolisme et stylisation font partie des pratiques parmi les plus usitées. On relève une géométrisation des formes, et l'emploi d'une palette de couleurs gaies et chaudes, avec une dominante ocre, supposée traduire l'âme de l'Afrique. Les thèmes font très souvent référence à des scènes de la vie africaine, ou sont tirés de l'histoire de l'Afrique. L'expression y est figurative et souvent stylisée. Marie-Hélène Boisdur de Toffol écrit que :

« Les artistes sénégalais se réfèrent également aux aspects structurels des objets d'arts traditionnels, soulignant la prééminence du rythme. Face à l'art occidental, présenté comme "art du discours", les théoriciens de la Négritude [Senghor en particulier] place [sic] l'art africain traditionnel comme art du "rythme". Chaque détail de l'œuvre, stylisé, à son rythme propre s'intègre par des agencements polyphoniques et polyrythmiques, au tout unifié de l'œuvre »⁴⁵⁰.

Les artistes les plus représentatifs de cette *Ecole de Dakar*, sont Papa Ibra Tall, Ibou Diouf, Amadou Ba, Amadou Seck, Modou Niang, Bocar Pathé Diongue, Gora M'Bengue, Ousmane Faye... Ces artistes, dans la mesure où ils répondaient aux objectifs et aux *canons esthétiques* définis par la Négritude de Senghor, bénéficiaient d'un soutien sans faille de l'Etat sénégalais. Soutien qui se traduisait le plus souvent en termes de bourses d'études, de formation à l'étranger ou de subventions. De plus l'Etat, grand mécène, était un gros consommateur d'art, et achetait de nombreuses œuvres aux artistes qui convenaient à sa politique culturelle. Les productions de l'École des arts de Dakar semblent difficilement réductibles à un style ou un courant particulier. Elles trouveraient plutôt leur définition selon Harney dans une conjonction d'éléments divers. Aussi écrit-elle,

« Perhaps that characterization works best in our understanding of an École de Dakar whose definition lies somewhere between the celebration, nationalist rhetoric of the post-independence era, the accompanying interest and belief in the wealth of pan-African heritage, and the creation of a highly centralized, elitist art world that gave artists the opportunity, support, and reason to pursue their craft »⁴⁵¹.

Ainsi l'École de Dakar serait surtout une création de Senghor, qui en aurait été le penseur et l'idéologue. Selon Seck, en effet,

« L'École de Dakar est donc toute cette stratégie politico culturelle développée dans le domaine des arts plastiques avant, pendant et après le Festival d'avril 1966

⁴⁵⁰ Boisdur de Toffol, Marie-Hélène. "Politique culturelle au Sénégal". In Fall, N'goné ; Pivin, Jean-Loup. *Anthologie ...* Op. cit. P.234.

⁴⁵¹ Harney, Elizabeth. *op. cit.*, p. 92

par Senghor et ses collaborateurs, en conformité avec les idéaux de la Négritude. [...].

Même si elle n'a pas été à proprement parler un mouvement senti, pensé, enclenché et animé par les artistes eux-mêmes, comme c'est souvent le cas ailleurs, l'Ecole de Dakar a vécu à la manière de Senghor, c'est-à-dire à coups de millions, dans la contradiction, la confusion, la frustration et l'enrôlement »⁴⁵².

On peut comprendre qu'une telle politique *favoraliste* à l'égard d'artistes qui suivaient le chemin tracé par Senghor puisse être défavorable à ceux des artistes qui n'entraient pas dans le moule défini par la Négritude. En d'autres mots, la politique artistique de Senghor péchait par autoritarisme, en ce qu'elle réduisait la créativité des artistes à la seule esthétique négro-africaine par lui prônée. Ainsi citant Mouhamadou Seck, Sidi Seck écrit que :

«Beaucoup d'artistes étaient mis à l'écart pendant cette période parce que leurs préoccupations ne recoupaient pas les desseins fixés par la vogue esthétique ayant en cours entre 1960 et 1981. La reconnaissance posthume du talent de Mor Faye en fait foi»⁴⁵³.

L'une des conséquences d'une telle vision de Senghor sur l'art africain a été de scléroser la créativité des artistes, obligés souvent de produire un art répondant aux canons définis par les théories de la Négritude et nourri des idées de Senghor sur la force du rythme dans l'expression artistique africaine. Cette option allait préfigurer ce que l'on pourrait nommer *l'Ecole de Dakar*, de laquelle Iba Ndiaye⁴⁵⁴ a pris ses distances alors qu'il était avec Pierre Lods, chargé de diriger l'Ecole Nationale des Arts fondé par Senghor. Iba Ndiaye s'opposait en effet aux idées de Senghor sur l'orientation esthétique quasi imposée à l'école. Il y voyait un enfermement et dans ce sens il n'avait pas tort.

L'Ecole de Dakar ne serait en définitive qu'un projet inachevé initié par Senghor, dans son souci permanent de justifier auprès du monde occidental de l'existence d'une esthétique négro-africaine particulière, qui n'aurait rien à envier à l'esthétique occidentale, et qui trouverait son expression dans l'émotivité du *Nègre*. D'ailleurs le départ de Senghor de la présidence sénégalaise, en 1980, allait se révéler fatal pour *l'Ecole de Dakar* qui, ne bénéficiant plus du favoritisme de son généreux mécène, allait progressivement disparaître.

⁴⁵² Seck, Sidi. Op. cit.

⁴⁵³ Ibid.

⁴⁵⁴ Iba Ndiaye est artiste sénégalais, formé en France à l'Ecole de Beaux-arts, revenu ensuite au Sénégal. Senghor lui confie ainsi qu'à Pierre Lods, la mission de fonder l'Ecole des Beaux-arts. Mais peu de temps après le Premier Festival Mondial des Arts Nègres, il rompt avec la politique culturelle de Senghor et s'exile volontairement en France où il continue de vivre. Iba Ndiaye est l'un des premiers à avoir affirmé l'inexistence d'un art africain et d'artistes africain. Car l'œuvre de l'artiste selon lui n'est pas restreinte à une nationalité, mais prétend à l'universalité.

Certains même des artistes de ladite *Ecole de Dakar* s'éloignèrent de la thématique et des canons préconisés par la branche senghorienne de la Négritude.

3.5.1.2. Le mouvement *Vohou-Vohou* ivoirien.

Alors que l'*Ecole de Dakar* est né de l'enseignement dispensé à l'école des arts de Dakar, selon le vœux de Senghor, le mouvement *Vohou-Vohou*, est par contre, né en réaction à l'enseignement dispensé à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts (ENSBA) d'Abidjan. Et contrairement à L'*Ecole de Dakar*, le *Vohou-Vohou* est un mouvement initié par les artistes eux-mêmes, qui ont rédigés des manifestes pour donner naissance à leur mouvement.

Le mouvement *Vohou-Vohou* tire son origine dans le prolongement de ce que l'on nomme l'*Ecole Nègro-Caraïbe*, dont les principaux initiateurs, Serge Hénélon et Louis Laouchez, d'origine antillaise, sont alors enseignants aux Beaux-Arts d'Abidjan. L'*Ecole Negro-caraïbe* serait, d'après Hénélon et Laouchez, une symbiose réussie de diverses cultures qui sont à la base de l'identité antillaise. Sans être véritablement une école, le mouvement Nègro-Caraïbe, est en fait un état d'esprit, en rupture avec l'académisme occidental.

Hénélon et Laouchez, qui sont vers la fin des années 1960 en Côte d'Ivoire, encouragent leurs étudiants à se tourner vers de nouveaux matériaux et à explorer différents thèmes et concepts, qui jusque-là ne sont pas visibles dans l'enseignement qu'ils reçoivent. Il faut préciser que les deux enseignants, également artistes, sont sensibles aux théories de la Négritude. Ils incitent donc leurs étudiants à pratiquer un style mélangeant techniques et matières issues de leur environnement direct.

Les idées des enseignants d'origine antillaise trouvent un écho favorable auprès des étudiants de l'ENSBA, car en plus d'introduire une nouvelle façon de penser la matière, ils exprimaient une nouvelle philosophie à laquelle les étudiants se sentaient partie prenante. D'autre part, la nouvelle démarche artistique leur permettait de résoudre le problème des coûts des matériaux de peinture. Le mouvement naît officiellement en 1984, lors d'une l'exposition organisée au Centre Culturel Français d'Abidjan, par le collectif d'artistes réuni autour de Kra N'Guessan, Youssouf Bath, Yacouba Touré, Ibrahim Keïta, Théodore Koudougnon, Christine Ozuoua, Mathilde Moro, sous l'appellation *Vohou-Vohou*, qui signifie en langue gouro - langue de l'ouest ivoirien- *n'importe quoi*. Les artistes rédigent à cette occasion des manifestes qu'ils font publier dans l'hebdomadaire *Ivoire Dimanche*. Le

mouvement ne s'arrête pas seulement aux arts plastiques, mais touche également le textile, l'architecture, ainsi que tous les ateliers de l'Ecole des Beaux-Arts d'Abidjan.

La particularité des partisans du mouvement *Vohou-Vohou* réside dans l'assemblage de matériaux hétérogènes. On peut dire que l'association de certains matériaux, comme le tapa⁴⁵⁵, la calebasse, la terre, les cauris, etc., à l'art africain authentique, est en grande partie lié au mouvement *Vohou-Vohou*. Il y a chez ces artistes la revendication d'une nouvelle esthétique négro-africaine, qui se réfère à l'univers traditionnel. Les œuvres tout en gardant leur structure initiale sur châssis de la peinture de chevalet, sont créées sur un support différent de la toile habituelle. A cette dernière est substituée la toile de jute ou le tapa. Les œuvres intègrent des matériaux locaux comme les cauris, le rotin, le sable, etc. En ce qui concerne la couleur, certains artistes se lancent dans l'utilisation de pigments obtenus à partir de décoction de plantes.

«De ces pratiques [écrit Marie-Hélène Boisdur de Toffol], naissent des harmonies colorées. Les tons ocres, noirs, blancs, rouges sont dominants du fait de l'importance des matériaux naturels, organiques ou minéraux. Ecorces d'arbres battus, filasse, raphia, coton, argile, gravier, cendre, terre colorées, cola broyée, pigments naturels, plumes d'oiseaux, écailles de poisson, apportent avec eux des coloris»

Les artistes du mouvement *Vohou-Vohou* font de la récupération l'un des fondements de leur pratique artistique. Mais cette recherche d'une esthétique nouvelle, même si elle s'inscrit dans une réaction contre l'académisme de type occidental, en cours alors à l'école des Beaux-Arts d'Abidjan, a par la suite créé un malentendu, en établissant une certaine confusion entre récupération et art africain contemporain, de sorte que l'art africain contemporain a aujourd'hui été associé à la récupération et à un art de pauvreté, duquel il a du mal à s'extraire.

3.5.1.3. Dak'Art : La biennale de l'art africain contemporain

La biennale de l'art africain contemporain est née en 1990 de l'initiative et de la volonté des autorités sénégalaises. Elle est héritière des principes ayant guidé l'organisation du *Premier Festival Mondial des Arts Nègres* de 1966. Ce festival, comme nous l'avons vu plus haut, est né de la volonté d'un seul homme, Léopold Sédar Senghor.

⁴⁵⁵ Le tapa est une étoffe végétale obtenue à partir d'écorces d'arbres, battues.

Senghor a vu dans l'organisation du Premier Festival Mondial des Arts Nègres le moyen de donner une réalité à ses théories sur la Négritude.

La biennale de Dakar voit le jour sur les *cendres* du *Premier Festival Mondial des Arts Nègres*. Mais cette fois la biennale se veut pérenne. Le seul maître d'ouvrage de la biennale de Dakar est l'Etat sénégalais dont le but est de donner pour voir la production artistique d'un continent encore mal perçu, de répertorier l'évolution des tendances et de permettre aux artistes de se retrouver et d'exposer leurs créations à toutes les sensibilités. L'exercice consiste aussi à affranchir les regards de tout exotisme et à rappeler – si besoin était – qu'il y aura toujours de multiples formes d'expressions en Afrique et qu'elles peuvent également s'apparenter à celle d'Europe, d'Amérique ou d'Asie.

La première édition était consacrée aux Lettres. L'objectif au départ qui a prévalu à la création de la biennale était d'en faire une manifestation dédiée aux Arts et aux Lettres. Ainsi après l'édition de 1990 vouée aux Lettres, la deuxième édition en 1992 s'intéresse aux Arts. Depuis lors la dimension plastique a pris le pas sur les Lettres. Les éditions ultérieures vont peu à peu établir solidement la biennale et en faire l'événement artistique majeur du continent.

Organisations et structures de la Biennale de Dakar.

La Biennale de Dakar est placée sous la tutelle du Ministère sénégalais de la Culture et du Patrimoine historique classé. Mais l'organe exécutif de la Biennale est le Secrétariat Général dont l'actuel secrétaire général est Osseynou Wade. Le Secrétariat Général est assisté dans sa mission d'un Comité d'orientation⁴⁵⁶, qui a pour rôle de définir les orientations et les contenus des différentes éditions de la Biennale. Le Comité d'orientation est en quelque sorte l'organe administratif de la Biennale de Dakar. Il est constitué de différentes personnalités indépendantes ayant un quelconque rapport à l'art.

La grande innovation introduite dans l'organisation de la Biennale, c'est la mise sur pied d'un Commissariat Général⁴⁵⁷ chargé de la direction artistique de la manifestation. Le premier Commissaire Général fut le philosophe ivoirien Yacouba Konaté⁴⁵⁸.

⁴⁵⁶ Jusqu'à la sixième édition de la Biennale de Dakar en 2004, le Comité d'orientation était connu sous l'appellation de Conseil Scientifique. Avec les nouvelles orientations impulsées à partir de 2006, le Conseil Scientifique s'est mué en Comité d'orientation.

⁴⁵⁷ Voir en annexe, l'appel à candidature pour le choix d'un Commissaire Général de la 7^{ème} édition de la Biennale de l'Art Africain Contemporain, Dak'Art 2006.

Le rôle du Commissaire Général, secondés de commissaires associés, est comme on s'en doute lié à la conduite artistique et au contenu artistique de la Biennale, le choix des espaces et lieux d'expositions, l'organisation du colloque accompagnant la manifestation et la sélection des différents artistes participant à l'événement. En effet, d'après Konaté, la participation des artistes à Dak'Art, s'effectue sur la base d'une sélection⁴⁵⁹. Les artistes doivent envoyer des dossiers de candidature au Secrétariat Général, qui se charge après de les avertir lorsqu'ils sont retenus. Jusqu'à l'édition de 2004, la sélection des artistes était laissée aux soins d'un Comité International de Sélection, constitué de spécialistes. Avec les innovations intervenues à partir de la 7^{ème} édition, en 2006, la sélection est effectuée par le Commissariat Général. Ce dernier en dehors du Commissaire Général, était constitué de sept commissaires associés, dont deux non-africains⁴⁶⁰. Chacun des différents commissaires associés avait en charge une partie géographique du monde. Ainsi avions-nous :

Célestin Badibanga du Congo en charge de l'Afrique Centrale, Amy Horshack des Etats-Unis pour les Amériques, Abdellah Karroum du Maroc pour l'Afrique du Nord, Barbara Murray du Zimbabwe pour l'Afrique Australe, Olabisi Silva du Nigeria en charge de l'Afrique de l'Ouest, Marie-Louise Syring d'Allemagne en charge de l'Europe, et Youma Fall pour le Sénégal⁴⁶¹.

En dehors des trois organes majeurs que sont le Comité d'Orientation, le Secrétariat Général et le Commissariat Général, il existe des commissions techniques qui sont chargées des aspects pratiques de la Biennale.

Au cœur de la Biennale.

Dak'Art, la Biennale Panafricaine des Arts de Dakar, est devenue, après les hésitations de la première édition en 1992, une vitrine avec un public et un jury international. *Carrefour des Cultures*, ainsi se veut Dak'Art, la Biennale de l'Art Africain Contemporain. Cette biennale est aujourd'hui considérée comme le baromètre de l'art du continent africain, et un artiste qui aspire à une carrière internationale doit passer par

⁴⁵⁸ Yacouba Konaté qui est également critique d'art, avait déjà en tant que commissaire indépendant, participé à des éditions précédentes de la Biennale de Dakar. On lui doit le thème de l'édition de 2006 : « Art africain contemporain : entendus- sous-entendus- malentendus ».

⁴⁵⁹ Consulter l'interview inédite réalisée par Sophie Eliot, Didier Houénoué et Verena Rodatus en annexe.

⁴⁶⁰ Il s'agit selon Yacouba Konaté une *contrainte* imposée par la Biennale, qui veut que deux des commissaires associés viennent de continents autres que l'Afrique.

⁴⁶¹ Le Sénégal, en sa qualité de pays organisateurs de la Biennale, dispose d'un commissaire qui lui est affecté.

l'étape quasi obligée de la biennale sénégalaise⁴⁶². La manifestation artistique est en effet vue par de nombreux spécialistes africains et non africains, des artistes eux-mêmes aux galeristes, en passant par les critiques d'arts, les responsables de musées, les journalistes, les collectionneurs, etc., comme une plateforme incontournable dans la définition et le diagnostic de l'art d'un continent. Cependant, malgré les nombreuses éditions plus ou moins réussies, les multiples regards posés sur la création contemporaine africaine ne sont pas toujours convergents et le débat sur la fonction de la Biennale de Dakar est loin d'être clos. Quels sont les enjeux de la biennale de Dakar, pour l'Afrique, dans un continent qui peine à reconnaître ses propres artistes ? Quelle est la place de Dak'Art dans les différentes foires internationales dévolues à l'art contemporain ? Sur quelles stratégies la Biennale de Dakar fonde-t-elle sa politique de promotion de l'art africain contemporain ? Autant de questions récurrentes auxquelles doit répondre la biennale africaine.

La *Panafricaine des Arts Plastiques* comme se plaisent à la nommer les initiateurs, se veut l'égale à l'échelle africaine de ses homologues d'autres continents comme les biennales de Sao Paulo et d'Istanbul ou de La Havane, pour ne citer que ceux-là. Le pari est-il en voie d'être gagné ? Rien n'est moins certain car même si aujourd'hui le rayonnement de Dak'Art dépasse peu à peu le cadre du seul continent africain, elle doit essuyer de nombreuses critiques à l'intérieur de l'Afrique, et de la part de ceux dont elle veut promouvoir le talent.

Les reproches qui sont faits à la biennale ne sont pas toutefois dénués de fondements. Dans son hésitation entre la définition d'une manifestation de facture africaine et son désir de faire international en n'ignorant pas complètement les canons et les critères de jugements esthétiques occidentaux, Dak'Art n'est pas loin de l'enlisement. D'autre part, la place de choix faite aux artistes sénégalais, largement représentés aux différentes éditions ainsi que les difficultés souvent réelles pour d'autres artistes du continent d'y accéder, donne parfois l'impression que la manifestation est avant tout une foire de l'art contemporain sénégalais. Le seul dossier de candidature que doit remplir tout artiste désireux de participer à la biennale est déjà pour certains disqualifiant surtout pour ceux qui n'ont pas la pratique d'une des langues de la biennale, en l'occurrence le français et l'anglais. Un autre critère hautement disqualifiant pour les artistes encore bien peu connus est le point 6 de l'article 8 du règlement Général⁴⁶³ de la biennale à savoir : *Des photocopies d'articles et de revues d'Art et de textes critiques sur l'œuvre de l'artiste, d'un ou de plusieurs*

⁴⁶² La biennale de Dakar reste la plus importante manifestation artistique du continent africain depuis la disparition de la Biennale de Johannesburg, pour ce qui concerne l'art plastique et le design. Certains artistes cependant réussissent à s'exporter sans transiter par Dak'Art.

⁴⁶³ Cf. en annexe l'appel à candidature pour les artistes.

témoignages d'experts reconnus. Leur chance de participer à la biennale et de se faire connaître s'en trouve par là réduite. Surtout lorsque l'on sait le cruel déficit de critiques et d'historiens d'art, en un mot *d'experts reconnus* que compte l'Afrique. Mais doit-on reprocher à une manifestation qui se veut l'événement artistique phare de l'Afrique subsaharienne de vouloir montrer ce qui se fait de mieux sur le continent ? Encore que la question est aussi de savoir si ce qui est vus à Dakar est absolument ce qu'il y a de mieux et ce qui est véritablement représentatif des tendances du continent. Doit-on aussi en vouloir à la biennale sénégalaise de faire la part belle aux Sénégalais, quand on connaît les difficultés à faire le point sur l'état des créations artistiques africaines, et qu'on ne peut dans ce cas montrer que ce que l'on connaît le mieux ? Dans ce cas l'ambition de Dak'Art d'être une biennale panafricaine est bien loin d'être gagnée.

Dak'Art donne encore l'impression d'être l'anti-chambre des biennales occidentales ou américaines et en particulier de la Documenta de Kassel⁴⁶⁴, considérée par nombres d'artistes et de spécialistes africains de l'art comme le premier aboutissement et le pont vers la reconnaissance internationale.

En dépit des critiques que l'on peut formuler à l'égard de Dak'Art, on se doit cependant de reconnaître que c'est présentement la seule manifestation au sud du Sahara à donner une certaine visibilité de l'art du continent africain. La biennale de Johannesburg qui était pressentie pour être le pendant anglophone de Dak'Art a tenu à peine deux éditions en 1995 et 1997. Quant aux *Grapholies* ivoiriennes nées surtout pour concurrencer la biennale sénégalaise, elles se sont bien vite essoufflées⁴⁶⁵. En ce qui concerne La manifestation annuelle artistique béninoise *Boulev'art*, elle est encore bien jeune et ne dispose pas encore de toute l'assise internationale d'une biennale de l'envergure de Dak'Art. En outre le concept de *Boulev'art* est différent de celui de la biennale de Dakar. Alors que le second se veut un événement en direction des professionnels de l'Art contemporain, le premier se veut une manifestation destinée à démystifier la création

⁴⁶⁴ Depuis la Documenta XI dont le commissariat était assuré par un africain – Okwui Enwezor – et où l'Afrique était numériquement assez fortement représentée, le rendez-vous de Kassel est l'un des buts visés par les artistes africains.

⁴⁶⁵ La rivalité sénégal-ivoirienne ne date pas d'aujourd'hui. Déjà pendant la période coloniale, chacun des deux pays revendiquait le leadership de la zone francophone de l'Afrique de l'ouest. L'un de nos informateurs, une personnalité de l'Ecole des Beaux-Arts d'Abidjan n'a pas hésité à nous dire que le Sénégal à travers sa biennale avait sciemment *étouffé* les *Grapholies*. Il est intéressant de suivre comment pour prendre le dessus l'un sur l'autre chacun des deux pays a développé des stratégies d'appropriation du culturel. Ainsi tandis que le Sénégal s'est affirmé comme un lieu de rendez-vous incontournable pour l'art africain contemporain, même pour les ivoiriens, la Côte d'Ivoire demeure cependant le pays francophone d'Afrique de l'ouest qui dispose des structures de formations artistiques les mieux établies.

artistique et à rapprocher les artistes des publics⁴⁶⁶. Surtout de cette frange du public qui ne connaît pas grand-chose des musées et des galeries d'art, et qui envisage l'œuvre d'art comme un objet de luxe inaccessible à sa bourse. Le concept est simple et il fonctionne parfaitement. Car outre les artistes venant de nombreux pays et de tous les continents, l'événement draine un public important de tout âge et de toutes les catégories sociales.

La biennale africaine est malgré tout le seul véritable lieu où revient sans cesse l'interrogation sur l'ambiguïté de l'africanité de l'art africain contemporain, et où la problématique de la territorialité et de l'identité est souvent abordée. On devine aussi assez aisément la situation délicate dans laquelle se trouvent les organisateurs de Dak'Art, entre situer à quel niveau se trouve de l'art africain contemporain et définir ce qu'il devrait être, tout en ayant soin de prendre en compte l'apport des nouvelles technologies et la problématique de la mondialisation. Une chose apparaît certaine, Dak'Art, grâce aux artistes qui y exposent, entreprend de bousculer les idées reçues sur l'art africain contemporain.

La biennale est aujourd'hui une réussite quoique l'on dise. Les organisateurs réussissent avec plus ou moins de succès à éviter les pièges de l'enfermement identitaire. Bien sûr il reste encore du chemin à faire et les questionnements qui fondent l'ambiguïté entourant l'art africain contemporain sont loin d'être tous résolus.

Le talon d'Achille de la biennale de Dakar qui est née pour régler la question de l'ambiguïté dans laquelle est reléguée l'art contemporain africain est qu'elle est prisonnière elle-même d'une conception de l'art africain, et peine à définir ce que peut et doit être l'art contemporain du continent. De sorte que parfois on se demande si Dak'Art n'est pas influencée par des critères définis par d'autres biennales, d'autres continents. En effet un nombre assez important des artistes qui sont sélectionnés pour la biennale de Dakar sont déjà connus hors de l'Afrique et plutôt acceptés ou du moins tolérés dans le monde international de l'art. Alors on se demande s'il faut être d'abord accepté par le milieu de l'art international avant de pouvoir être exposé à Dakar. L'importance de la Biennale de Dakar est relativisée par l'absence d'un marché local et régional de l'art. En effet, le marché de l'art à Dakar est encore à l'état embryonnaire, alors que l'on peut à peine parler de l'existence d'un public local. La question pourrait cependant être résolue grâce à un aspect de la Biennale : le Dak'Art Off. Dak'Art se décline en effet, en deux aspects : le Dak'Art On et le Dak'Art Off. Le premier aspect concerne la sélection et les expositions officielles, alors que le second aspect s'exprime à travers des initiatives privées. Il s'agit

⁴⁶⁶ L'autre intitulé de Boulev'art : les artistes dans la rue montre bien l'idée que les organisateurs se font de la manifestation.

d'artistes et d'entrepreneurs culturels, qui saisissent l'occasion qu'offre la Biennale pour présenter des projets artistiques, en investissant différents sites distribués dans la ville de Dakar. Le Dak'Art Off exprime le dynamisme des artistes et de la création artistique. Il apparaît comme un complément idéal du volet officiel. Il permet en effet à de nombreux artistes dont les œuvres n'ont pas été sélectionnées, de participer malgré tout aux manifestations. D'autre part le public sénégalais peut ainsi se rendre plus facilement dans les différentes espaces d'expositions distribués à travers la ville. Grâce à ce concept, la ville de Dakar vit au rythme d'une biennale, encore parfois perçue comme un événement à l'attention d'une certaine élite sénégalaise ou des étrangers.

Dak'Art 2006 : Afrique : entendus, malentendus et sous-entendus.

Annoncée comme l'édition de la maturité, la Biennale de l'Art Africain Contemporain, Dak'Art 2006, était attendue par de nombreux observateurs. C'est en effet la première fois que la Biennale se dotait d'un commissaire général aux expositions, en la personne de Yacouba Konaté. Le Commissariat Général eut à examiner environ 370 dossiers de candidature, parmi lesquels il retint 87 artistes et designers. Et même si au vu de certaines œuvres exposées, on en arrive à s'interroger sur les raisons de leur sélection vue leur médiocrité, il faut reconnaître que de nombreuses autres, sont fort intéressantes.

Les artistes présents à la 7^{ème} édition de la Biennale de Dakar ont montré l'intérêt qu'ils portaient à des problématiques d'actualité. Des thèmes relatifs à l'histoire des Noirs ont par exemple été abordés par les travaux de Mounir Fatmi du Maroc, lauréat du Grand Prix Léopold Sédar Senghor. Dans son installation *Sortir de L'Histoire*⁴⁶⁷, (Ill. 68) Fatmi explore la mémoire des mouvements afro-américains, tels que les *Blacks Panthers*, les *Blacks Muslims* et les *Blacks Power*. Une vidéo présente par exemple une interview d'un ancien membre des *Blacks Panthers*, racontant ses souvenirs. Les souvenirs de l'histoire des mouvements noirs américains sont aussi abordés par le sénégalais Ndary Lô, dans son installation intitulée, *Le Refus de Rosa Park* (voir Ill. 2). Un hommage à la mère du mouvement des droits civiques aux Etats-Unis. Ndary Lô met en scène le fameux autobus d'où est parti le mouvement de contestation. Tout autour des sculptures longilignes représentant les passagers de l'autobus, des portraits en noir et blanc, de différents personnages pris à témoins. Ces personnages seraient vraisemblablement ceux qui se battent, ou se sont battus pour la dignité de l'homme. On n'est ainsi pas surpris de

⁴⁶⁷ Fatmi, Mounir. *Sortir de L'histoire*. 2005-2006, Cassettes VHS, photos, sons et vidéo.

retrouver des portraits de Senghor, dont la commémoration du 100^{ème} anniversaire de la naissance était associée à Dak'Art 2006. Les portraits représentent aussi bien des personnalités politiques, que des artistes, des curateurs, des personnalités religieuses. Ainsi, pour ne citer que quelques uns, sont par exemple représentés, Gandhi, Malcom X, Nelson Mandela, Picasso, Ousmane Sow, Simon Njami, Yacouba Konaté, ou encore le mythique chef religieux des Mourides⁴⁶⁸, le Cheikh Amadou Bamba (*Détail 2 a-c*). D'autres artistes, comme Jems Robert Koko Bi, Mor Serigne Niang, Ingrid Mwangi, El Loko, s'intéressent à la question de la Migration des jeunes pays du sud vers les pays riches du nord, ou aux questions de racisme qu'ils rencontrent dans les sociétés européennes dans lesquelles ils vivent.

Les difficultés que connaît le continent africain ne furent pas occultées, et des artistes originaires de pays sinistrés ou pas, comme Bill Kouelany, Aimé Mpané ou Solly Cissé se sont fait le devoir de rappeler les conflits qui déchirent l'Afrique ou les catastrophes qui la meurtrissent.

En dehors de la sélection officielle, les nombreuses expositions Off ont permis de rendre encore plus vivante et attractive la Biennale. Il reste encore cependant du chemin à faire pour se hisser au niveau d'autres Biennales internationales, surtout sur le plan de l'organisation. On peut simplement regretter le relatif manque d'intérêt des autorités politiques pour la manifestation, et la récupération politique dont elle est parfois l'objet. La pérennité d'une manifestation de l'ampleur de Dak'Art dépend bien entendu, de la qualité des travaux des artistes, de l'investissement des différents acteurs de la scène de l'art, mais aussi pour une part non négligeable, d'une véritable implication des gouvernements africains. Gageons qu'avec la réussite affichée par la 7^{ème} édition, Dak'Art est sur la voie de la maturité.

⁴⁶⁸ Les Mourides sont avec les Tidjanes, les deux plus puissantes confréries religieuses islamiques du Sénégal.



68 Fatmi, Mounir. *Sortir de L'histoire*, 2005-2006, Cassettes VHS, photos, sons et vidéo (Détails).

Dak'Art 2008 : Afrique : Miroir ?

La 8^{ème} édition de la biennale de Dakar avit pour thème : Afrique : Miroir ? Selon le Commissaire général, le Professeur Maguèye Kassé, « Les deux signes de ponctuation constituent des repères qui servent à baliser la réflexion autour de l'environnement dans lequel l'Art africain contemporain s'exprime aujourd'hui autant que l'objet de son discours ». C'est la deuxième fois que la Biennale s'attache les services d'un commissaire général. L'édition de 2006 avait été dirigée par le Professeur Yacouba Konaté.

La huitième édition de la Biennale de l'Art Africain Contemporain pose les questions de l'état du continent africain et de son devenir. La sélection officielle compte 48 artistes parmi lesquels on retrouve des habitués de la biennale comme Ndary Lo, Soly Cissé, Pélagie Gbaguidi ou Sokey Edoth. L'aménagement du jardin du musée Théodore Monod (IFAN) lors de cette édition s'est révélé judicieux et a permis de donner l'image d'une véritable foire culturelle au Dak'Art. Ce "village" d'accueil sur le site du Musée Théodore Monod a facilité les contacts et les rencontres entre les différents acteurs qu'ils fussent artistes, journalistes, étudiants, chercheurs ou simples amateurs d'art. En dehors des projets artistiques proposés par les artistes, d'autres projets culturels concernant le design et les nouveaux médias pouvaient être vus. La vidéo apparaît de plus en plus comme un média incontournable dans la création artistique du continent. Certains des travaux des artistes rappellent des questions brûlantes de l'actualité africaine comme la vidéo *Civilisations* de Grace Ndiritu. Elle met en scène les problèmes socio-politiques du continent, montrant à travers un corps martyrisé les blessures d'une Afrique pour pleines de richesses. Sonya Rademeyer à travers ses vidéos *I am an african* et *Babble* aborde l'éternelle question de l'identité africaine, l'identité de l'artiste surtout lorsque l'on est comme l'artiste de peau blanche. Elle réussit à faire comprendre que la grandeur de l'Afrique se trouve aussi dans sa diversité ethnique et linguistique du nord au sud. D'autres artistes par contre comme Soly Cissé semblent reprocher à l'Union Européenne sa politique d'intégration qui serait en fait une politique d'exclusion. Samba Fall quant à lui dénonce dans sa vidéo *Consumania* une société de consommation qui nous dépersonnalise et déshumanise nous faisant perdre toute conscience de notre identité. Cette vidéo est une mise en garde de notre société de consommation à outrance.

L'édition 2008 du Dak'Art est aussi celle d'une bonne organisation du OFF. Une très belle rétrospective du peintre sénégalais Iba Ndiaye par exemple a été abritée dans un

immense complexe architectural créé sur la Corniche de Dakar et préfigurant le troisième Festival Mondial des Arts Nègres.

Jems Robert Koko Bi revient sur des régions oubliées d'Afrique. *Darfur* est une installation qui rappelle la souffrance des populations du Darfour face à la

Dak'Art 2010 : rétrospective et perspectives

C'est à l'aune du cinquantenaire des indépendances africaines que s'est tenue la 9^{ème} édition de la Biennale de Dakar. Cette édition ne connaît cependant que la participation de 28 artistes sur près de 400 candidatures. Une telle restriction dans le nombre de participants est surtout liée à la baisse sensible des traditionnelles subventions. Cette amputation des subventions pourrait éventuellement être imputable à l'organisation du 3^{ème} Festival Mondial des Arts Nègres prévu pour se dérouler la même année à Dakar.

Les restrictions budgétaires, mais aussi l'année symbolique du cinquantenaire d'accession à l'indépendance de nombreux pays africains ont poussé les cinq commissaires⁴⁶⁹ à ne sélectionner que des artistes n'ayant jamais participé à la Biennale de Dakar. Une nouvelle génération d'artistes pour la plupart trentenaire a pu ainsi s'exposer. Cette nouvelle génération censée symboliser le renouveau de l'Afrique et le nouveau départ après cinquante années d'indépendance plutôt discutables, n'a pas toujours su se montrer à la hauteur des habitués du rendez-vous artistique le plus célèbre du continent africain.

L'édition 2010 avait pour thème : rétrospective et perspectives et a été marquée le grand retour des médiums traditionnels comme la peinture et la sculpture. Une telle sélection internationale souvent peu audacieuse donne l'impression nette d'un essoufflement du Dak'Art. Pourtant, certains plasticiens ont montré qu'ils avaient du talent. Ainsi la Sud-Africaine Cameron Platter propose avec *My BM is Bigger Than Yours* une vidéo animée qui montre les travers de la société contemporaine sud-africaine dévorée par les luttes de pouvoir et la violence qu'elle engendre à tous les niveaux de la société. Le lauréat du Grand prix Léopold Sédar Senghor, Moridja Kitenge Banza quant à lui, se met en scène dans différentes postures représentant une trentaine d'hommes nus

⁴⁶⁹ Les cinq commissaires sont tous africains vivant en Afrique. Il s'agit de Kunlé Filani, Marilyn Martin, Marème Malong Samb, Sylvain Sankalé et Rachida Triki.

dans sa vidéo *Hymne à Nous*. Ces hommes chantent en chœur l'*Hymne à Nous* inspiré de l'*Hymne à la joie* du compositeur allemand, Ludwig Van Beethoven. Les chants qui composent ce l'*Hymne à Nous* sont des extraits des hymnes nationaux congolais, français et belge, ainsi que des citations du poème de Friederich Schiller dont Beethoven s'était lui-même inspiré pour composer son *Hymne à la joie*. La Mauricienne Nirveda Alleck questionne en ce qui la concerne dans son triptyque *Continuum, Mauritius*, la dualité qui découle de la représentation et l'auto-représentation en divers espaces. A travers la pluralité des espaces géographiques, elle soulève la problématique de l'identité dans la diversité.

Haïti a également été très visible lors de cette 9^{ème} édition du Dak'Art avec l'exposition *Présence Haïti*. Il s'agissait de rendre hommage à la création contemporaine d'un pays meurtri par un tremblement de terre d'une violence inouïe. Ainsi quatre artistes haïtiens Mario Benjamin, Maksaens Denis, Céleur Jean Herard et Barbara Prezeau se sont fait l'écho de l'actualité tragique que vivent leurs concitoyens.

L'édition 2010 du Dak'art n'aura jamais autant montré à quel point cette Biennale était près de l'extinction. La nécessité de rédéfinir les bases d'une nouvelle foire artistique se fait cruellement sentir. Mais surtout, le demi-échec de la 9^{ème} édition est révélateur de l'incohérence des hommes politiques africains quant à la définition de véritables politiques culturelles. Dak'Art 2010 a fait les frais des désirs mégalomanes et incohérents des autorités sénégalaises d'organiser un gigantesque 3^{ème} Festival Mondial des Arts Nègres dans un contexte de crise économique internationale.

« Renaissance Africaine » : le 3^{ème} Festival Mondial des Arts Nègres – FESMAN 2010

Quarante-quatre ans après le premier Festival mondial des arts nègres de Dakar initié par Léopold Sédar Senghor, la 3^{ème} édition de ce Festival lancée le 10 décembre 2010 à Dakar s'est achevée le vendredi 31 décembre à Saint-Louis du Sénégal. Reporté à maintes reprises le Festival a finalement bien eu lieu dans un contexte économique de crise mondiale, mais aussi dans un contexte politique délicat pour certains pays d'Afrique de l'Ouest comme la Côte d'Ivoire. Le thème général de cette troisième édition du Festival mondial des arts nègres (FESMAN) portait sur la Renaissance africaine. Maître d'œuvre de l'événement, l'Etat sénégalais a mis en branle de gros moyens pour faire de la manifestation une gigantesque rencontre autour de la culture africaine. Ainsi après l'organisation de la coupe du monde de football en Afrique du sud, le FESMAN se devait

d'être le deuxième gros événement se déroulant sur le continent africain en 2010. Cependant, malgré des moyens financiers énormes investis pour le bon déroulement du festival, de nombreuses critiques et polémiques ont terni cette rencontre.

Ainsi selon les détracteurs du Festival, le gouvernement sénégalais aurait englouti des sommes faramineuses dans l'organisation de ce festival. Sommes qui aurait été gérée par Sindièly Wade, fille du président Abdoulaye Wade. La polémique a fait les titres du journal privé « Le Quotidien »⁴⁷⁰ qui a lancé dans son édition du samedi 18 décembre : « plus de 48 milliards de FCFA pour les folies de Sindièly Wade, adjointe au Délégué général du Fesman, et dont la présence dans l'organigramme de l'évènement a été d'ailleurs fortement décriée par plusieurs acteurs culturels de renom. En dehors des flous sur la question du financement du festival, de nombreux couacs ont été notés dans l'organisation. Cette organisation que certains ont jugé d'apocalyptique, l'évènement a connu la participation d'artistes de renommée internationale tels que : les Sénégalais Youssou N'Dour et Baaba Maal, le Camerounais Manu Dibango, l'Haïtien Wicléf Jean, béninoise Angélique Kidjo. La musique a d'ailleurs été la discipline reine de ce 3^{ème} Festival Mondial des Arts Nègres. Pourtant, 16 disciplines parmi lesquelles l'architecture, la mode, le design, le cinéma, la littérature, le théâtre étaient au programme, mais elles ont été éclipsées par les célébrités de la musique, invitées à grands renforts de millions. D'ailleurs, le leader de la musique sénégalaise Youssou N'dour, aura marqué l'actualité du Festival hors des scènes par les rebondissements dans ses négociations financières avec les organisateurs, étalées à longueur de colonnes dans la presse locale.

Hormis les nombreux dysfonctionnements organisationnels, se pose la question de la signification réelle de l'expression « Renaissance africaine » et la pertinence d'un discours sur « l'art nègre ». D'autre part, la statue symbolisant la renaissance africaine est sujette à polémique puisque les droits de conception appartiendraient au chef de l'Etat sénégalais. Par ailleurs, le Fesman, sigle du Festival, largement utilisée par la presse tout au long de l'évènement ne pouvait être utilisé par les autorités sénégalaise sur aucun des supports officiels. En effet, un vieux retraité français, Jean-Pierre Pierre Bloch, « ami » du président Wade aurait « interdit » l'usage de ce sigle au gouvernement sénégalais. Pressenti pour être coproducteur dans l'organisation de l'évènement, il en avait été dessaisi suite à un contentieux avec les autorités sénégalaises. Cet incident est l'illustration parfaite de l'organisation chaotique du FESMAN.

⁴⁷⁰ Article consulté sur le site du journal le 30/12/2010. http://www.lequotidien.sn/index.php?option=com_content&view=article&id=519:budget-et-dépenses-du-fesman--plus-de-48-milliards-pour-les-folies-de-sindiely-wade&catid=74:fesman&Itemid=77

Les phrases de Abdou Khadre GAYE reflètent toute la désillusion de la majorité des Sénégalais et des Africains qui n'ont pas véritablement vu le FESMAN tenir les promesses de renouveau qu'il annonçait. « On a chanté et dansé à la Place de l'Obélisque, à la Place Faidherbe et à la Place de Gao. Le Sénégal a été pendant 21 jours la capitale des supers stars à la peau noire... Mais le sorcier n'a pas livré son secret, l'Afrique n'a pas parlé... »⁴⁷¹

IV. CONCLUSION GENERALE ET PERSPECTIVE

L'art africain contemporain, du moins la pratique artistique des artistes étudiés laisse apparaître combien certains d'entre eux restent encore sensibles aux images produites par l'Occident sur l'Afrique. Il n'est donc pas véritablement surprenant que quelques uns se situent dans une dialectique d'opposition vis-à-vis de l'Europe, et développent leur pratique artistique sur des notions aussi insaisissables que l'identité et l'africanité.

Cependant comme nous l'avons fait remarquer dans les chapitres précédents, la problématique d'une identité spécifique dans le domaine de l'art est loin d'être véritablement pertinente. Certes elle permet à l'artiste qui en use de se bâtir une originalité. Cependant, cette originalité est fictive, et s'établit sur des bases qui sont parfois obsolètes, et qui appartiennent à un passé fantasmé. L'authenticité d'une œuvre d'art ne peut se définir à partir de l'appartenance géographique ou de l'appartenance culturelle de l'artiste. Le paradigme de l'authenticité biaise dès le départ la prétention de l'artiste et de l'œuvre produite à l'universalité.

La démarche des artistes africains n'est pas sans rappeler les combats avant-gardistes des partisans de la Négritude et du Panafricanisme. Ces mouvements étaient des réponses au mépris et au regard occidental portés sur l'Afrique. Des réponses qui se sont surtout situées à des niveaux littéraire et politique. La réponse des artistes s'est faite attendre, et il semblerait que cette réponse voit aujourd'hui le jour. Mais on se serait attendu de la part des artistes africains d'une tentative de déconstruction des stéréotypes et

⁴⁷¹ Article publié le Jeudi 6 Janvier 2011 consultable sur le site en ligne du journal le Populaire : http://www.popxibaar.com/FESMAN-3-L-Afrique-n-a-pas-parle_a2998.html. Consulté le 8/01/2011.

des constructions occidentales sur le Noir, comme le font avec dérision Yinka Shonibare, Godfried Donkor, ou encore Hassan Musa. A ce jeu, il semblerait que les artistes africains de langue anglophone aient une légère longueur d'avance sur leurs homologues francophones. Faut-il mettre ces divergences sur le compte de différences culturelles associées à l'héritage colonial, à la différence des systèmes d'administration développés par les colonisateurs anglais et français ?

La démarche d'Ousmane Sow même si elle n'enlève rien à la beauté de ses œuvres, n'en est pas moins ambiguë, surtout lorsque l'on sait que c'est surtout dans son apparence physique, son corps et la couleur de son épiderme, que le Noir a été le plus atteint et réduit à un rôle subalterne. La monstration de ces corps nus et à demi nus installe les Africains durablement dans des clichés que l'on pensait dépassés, et duquel nombre d'entre eux essaient de s'extraire. Le succès quasi phénoménal des expositions de Sow surtout en Occident où ces œuvres ont été le plus montrées, est un signe de l'avidité occidentale en matière d'exotisme, dont seul l'Autre, l'Africain par exemple est porteur. Il semble que certains artistes ne soient pas dupes de la persistance des clichés exotiques, du folklore que les commissaires et le public occidental attendent d'eux. Et si certains jouent le jeu, c'est pour mieux infiltrer le marché international. Cette situation pourrait bien être comparable à celle du serviteur ou de l'esclave nègre qui se doit de rester à sa place, mais qui par son aptitude innée au comique parvient à faire rire le maître dont il s'attire plus ou moins la sympathie. Ou encore le nègre qui possède en lui le gène rythmique et l'art du chant ou dont les pratiques religieuses crédules piquent l'intérêt du maître qui voudrait le montrer comme attraction afin de distraire ses pairs. Le serviteur ou l'esclave dans ce cas de figure accède à une position supérieure à celle dans laquelle il se trouvait auparavant, puisqu'il est reconnu par le maître et par d'autres personnes semblables. Le serviteur ou l'esclave pénètre ainsi dans un cercle nouveau, auquel il n'appartiendra jamais entièrement, mais la stratégie lui a permis de jouir de plus de considérations que ses frères restés dans la servitude.

Les artistes qui ont eu affaire avec le marché international et qui connaissent un tant soit peu ses attentes en matière d'art africain, ont su parfois coupler leurs pratiques artistiques à ces attentes. Ils s'inventent de la sorte des stratégies qui leur permettent de se positionner.

Les analyses des précédentes parties permettent de noter que les motivations et stratégies développées, varient et changent selon les artistes. Si par exemple chez Bruly Bouabré, on ne peut pas parler de véritable stratégie, dans la mesure où ce sont des institutions internationales – Curateurs compris – qui l’ont façonné et détourné de son objectif initial : celui de prophète et d’érudit, chez Sow la stratégie est plus subtile. Elle apparaît dans l’érection en mythe du matériau, et se développe dans les corps-sujets/corps-objets de ses personnages mi-hommes, mi-dieux, figés dans l’éternité d’un instant, mais aussi dans l’éternité de leur condition corporelle, de leur identité tribale, ethnique. Chez Hazoumé, le langage est plus direct, sans fioritures. Il affiche sa stratégie identitaire : son Africanité, son *héritage* d’artiste issu d’une tradition ancestrale, sa qualité d’initié, constituent le soubassement sur lequel il construit son art.

Cela ne vient pas nécessairement du fait que Hazoumé y croit absolument, mais du fait qu’il connaît les jeux du marché international de l’art. Il connaît les tendances à la mode. Il s’inscrit dans le discours dominant sur l’art africain. Un brin provocateur, un brin rebelle, – plus dans le discours que dans la pratique artistique elle-même – il a su perpétuer le mythe de l’artiste : un marginal incompris, qui dialogue avec les esprits, les dieux et avec son sujet : son art. Peu lui importe le reste. « Je ne fais pas mes toiles ou mes sculptures en pensant aux dimensions des murs de votre salle de séjour », s’est-il écrié lors d’une conférence au Centre Culturel Français de Cotonou, pour signifier son peu d’intérêt à autre chose qu’à son art qui n’est pas pensé par rapport à l’éventuel acquéreur. Ceci participe de la stratégie de l’artiste d’attirer l’attention sur sa personne.

Chez Suzanne Ouédraogo, l’aspect stratégie est infime. Cela est certainement à mettre au compte d’un manque d’expérience sur le plan international. Sa condition de femme ne suffit pas à créer autour d’elle le regard qu’il faut pour l’imposer sur le marché international, même si son travail révèle un réel talent. Il lui faut, si elle veut un parvenir, fonder son propre mythe et jouer le jeu du marché.

La prison identitaire que l’on peut parfois deviner dans la pratique des artistes africains, n’a pas été uniquement façonnée par l’Occident. L’intellectualisme africain a également sa part de responsabilité. Il en est du cas des mouvements politiques et culturels comme le Panafricanisme et la Négritude que nous avons cités plus haut. En postulant l’existence d’une âme africaine spécifique, d’une personnalité africaine différente de celle des autres peuples, ces mouvements sont presque parvenus d’une certaine manière à exclure les Africains d’une pensée universellement partagée. La Négritude par exemple a

exercé une influence considérable non seulement sur la pensée des intellectuels africains, mais également dans le domaine des politiques culturelles et des arts. Il serait faux à notre avis de réduire le rôle de la Négritude à un simple débat entre intellectuels de générations ou de cultures différentes. Même si aujourd'hui, deux des fondateurs du mouvement, Léon-Gontran Damas et Léopold Sédar Senghor, ne sont plus de ce monde et que le troisième, Aimé Césaire n'est plus actif, le débat autour de la Négritude déclenche toujours autant de passions. La lecture du mouvement donne toujours autant d'interprétations différentes selon que le lecteur ou l'auteur se situe d'un bord ou de l'autre.

La notion même d'africanité tire son origine des idées développées par la Négritude et l'*African Personality* du courant anglophone. L'africanité comme nous l'avons montré n'est finalement qu'une fiction de l'identité. L'africain vivant sur le continent n'est pratiquement jamais appelé à justifier de son africanité. L'obligation de justifier de son africanité naît de la rencontre de l'africain avec l'Occident. Ce dernier voudrait pouvoir reconnaître, identifier, contenir cet Autre qui se dresse devant lui. Et pour y arriver, il faut l'enfermer dans une catégorie dans laquelle il sera du premier coup identifiable. Cette catégorie fut du temps de la colonisation, les zoos humains et jardins d'acclimations, dans lesquels les peurs et angoisses vis-à-vis de cet Autre si différent physiquement et sans aucun doute mentalement, se retrouvaient circonscrites.

L'exposition des artistes africains en Occident participe de cette peur et du fantasme encore présents dans l'inconscient collectif occidental. Comme l'a si bien analysé Joëlle Busca⁴⁷², l'art africain est surtout évalué sur la base d'éléments incongrus comme le bizarre et l'incompréhensible, et à partir de la pseudo charge sacrée qui lui serait inhérente. Eliane Burnet renchérit lorsqu'elle fait remarquer que :

« L'utilisation de l'art africain dans les biennales d'art contemporain possède une certaine parenté avec le parage des hommes venus d'Afrique dans les *spectacles ethnologiques* de la République »⁴⁷³.

Le succès de certains artistes africains sur le marché mondial grâce au parrainage d'institutions occidentales, est à l'image des relations ambiguës que l'Occident entretient avec l'Afrique sur fond de paternalisme. Sur le continent africain même, les possibilités pour les artistes d'accéder à la reconnaissance sont réduites par l'absence de manifestations artistiques régulières où ils pourraient se faire connaître et rencontrer d'autres artistes. Le

⁴⁷² Busca, Joëlle. *L'art contemporain africain : du colonialisme au postcolonialisme*. Op. cit.

⁴⁷³ Burnet, Eliane. "L'africain de service, des zoos humains aux biennales d'art contemporains". Op. cit.

seul événement continental qui joue le rôle de plateforme artistique est la Biennale de l'art contemporain africain de Dakar, Dak'Art. Après des débuts laborieux, Dak'Art semble avoir atteint la vitesse de croisière. Mais il pourrait s'agir d'illusion, car on ne compte plus les voix qui s'élèvent peu avant la tenue de chaque nouvelle édition sur la menace qui pèse sur la Biennale. Cette dernière serait par endroits trop dépendante du financement extérieur, notamment européen. D'autre part, il y a un manifeste désintérêt de la part des autorités sénégalaises, organisatrice de l'événement. La dernière édition à laquelle nous avons participé nous a révélé le peu d'intérêt accordé par les autorités du Sénégal à la Biennale. En dehors de l'ouverture officielle présidée par le chef de l'Etat sénégalais, lequel a d'ailleurs tenu un discours presque trop beau pour être vrai sur la nécessité de soutenir l'africain, l'absence des officiels sénégalais aux différentes manifestations a été fort remarquée. Surtout que pour la première fois la Biennale chargeait un commissaire général africain de la direction artistique de l'événement.

En étudiant les quatre artistes choisis pour le compte de cette thèse, il nous est apparu intéressant de nous pencher brièvement sur le niveau de développement – nous employons ce mot à défaut de mieux pour rendre nos propos plus clair – de l'art dans les pays d'où ils sont originaire. Il aurait fallu pour cela une étude beaucoup plus approfondie de terrain et de nombreux mois, voire quelques années. Néanmoins, quelques unes des informations que nous avons collectées sont accessibles en annexe. Il s'agit cependant comme le lecteur s'en doute de notes susceptibles d'avoir changées jusqu'à la date de soutenance et de publications de la présente thèse.

Il semblerait au regard de nos analyses que l'avenir de l'art africain soit pour encore quelques années déterminé par des instances occidentales étrangères à l'Afrique. L'acquisition tout azimut d'œuvres africaines par la Contemporary African Art Collection de Jean Pigozzi est inquiétant, dans la mesure où si l'on ne prend garde, les futurs critères à appliquer à l'art contemporain africain pourraient être déterminés à partir des œuvres détenues par la CAAC.

L'espoir est malgré tout permis, surtout avec la création à Cotonou au Bénin d'une fondation privée, la Fondation Zinsou, qui consacre ses efforts à rendre visibles les artistes africains sur leur continent d'origine, où ils sont le plus souvent soit inconnu, soit totalement ignorés par le public.

Liste des illustrations

- 1- Samba, Chéri. *La chasse aux bons*. 1988, 78 x 104 cm, acrylique sur toile. Collection privée.
Représenté d'après : *Arts of Africa* (2005)
- 2- Lô, Ndary. *Le Refus de Rosa Park*. 2005, technique mixte et variable, peinture, sculpture, Installation. Travail en évolution.
Photo : Didier Houénoué
- 3- Bruly Bouabré, Frédéric. *Dixième vision solaire*, 1948, 28,5 x 20,5 cm, stylo bille et crayon de couleur sur papier cartonné, Abidjan, collection de l'artiste.
Photo : Didier Houénoué
- 4- Bruly Bouabré, Frédéric. *Vision solaire*, 1948, ensemble de tableaux encadrés, stylo bille et crayon de couleur sur papiers cartonnés, collection de l'artiste.
Photo : Didier Houénoué
- 5- Bruly Bouabré, Frédéric. *Adolphe Hitler dans un océan du sang humain qu'il provoqua !*, 1987, 15 x 9,5 cm, stylo bille et crayon de couleur sur papier cartonné, Genève, Contemporary African Art Collection (CAAC), collection Pigozzi.
Représenté d'après : Bruly Bouabré (1989)
- 6- Bruly Bouabré, Frédéric. *La vision de la fin du monde par les hommes. La Terre dans un déluge de «sang»*, 1985, 15 x 9,5 cm, stylo bille et crayon de couleur sur papier cartonné, Genève, Contemporary African Art Collection (CAAC), collection Pigozzi.
Représenté d'après : Bruly Bouabré (1989)
- 7- Bruly Bouabré, Frédéric. *L'ordre généalogique : Adam : son fils : son petit-fils. Les races présentées : noir : albinos : blanc*. 1987-1988, 9,5 x 15 cm, stylo bille et crayon de couleur sur papier cartonné, Genève, Contemporary African Art Collection (CAAC), collection Jean Pigozzi.
Représenté d'après : J.-Hubert Martin (1989)
- 8- Bruly Bouabré, Frédéric. *Ici, les deux épouses de Bougoulago acouchèrent deux enfants : un fils et une fille. Ils étaient deux albinos originant la naissance des Blancs*, 1990, 21 x 37 cm, stylo bille et crayon de couleur sur papier cartonné, Genève, Contemporary African Art Collection (CAAC), collection Jean Pigozzi.
Représenté d'après : *Arts of Africa* (2005)
- 9- Bruly Bouabré, Frédéric. *Ici, la cité de Gomorrhe supposée prenant naissance en Afrique noire : continent patrie de Bogoulago : père de Lépyï : race blanche*, 1990, 21 x 37 cm, stylo bille et crayon de couleur sur papier cartonné, Genève, Contemporary African Art Collection (CAAC), collection Jean Pigozzi.
Représenté d'après : *Arts of Africa* (2005)
- 10- Bruly Bouabré, Frédéric. *Les deux enfants de Bogoulago : frère et sœur albinos, grandis, s'aimèrent, se marièrent et enfantèrent d'autres albinos dont voici l'aîné,*

- 1990, 37 x 21 cm, stylo bille et crayon de couleur sur papier cartonné, Genève, Contemporary African Art Collection (CAAC), collection Jean Pigozzi.
Représenté d'après : *Arts of Africa* (2005)
- 11- Bruly Bouabré, Frédéric. *Image sans titre*, 1992, dimensions inconnues.
Représenté d'après : Bruly Bouabré (1994)
- 12- Bruly Bouabré, Frédéric. *Péché. Homme noir femme*, 1990, 16 x 32 cm, stylo bille et crayon de couleur sur papier cartonné, Genève, Contemporary African Art Collection (CAAC), collection Jean Pigozzi.
Représenté d'après : Bruly Bouabré (1989)
- 13- Bruly Bouabré, Frédéric. *Péché. Homme blanc femme*, 1990, 16 x 32 cm, stylo bille et crayon de couleur sur papier cartonné, Genève, Contemporary African Art Collection (CAAC), collection Jean Pigozzi.
Représenté d'après : Bruly Bouabré (1989)
- 14- Bruly Bouabré, Frédéric. *Un berger et sa brebis. Le péché mortel*, 1990, 16 x 32 cm, stylo bille et crayon de couleur sur papier cartonné, Genève, Contemporary African Art Collection (CAAC), collection Jean Pigozzi.
Représenté d'après : Bruly Bouabré (1989)
- 15- Biazin, Clément-Marie. *Tongou, ancêtre fondateur*, date inconnue, 72 x 56 cm, huile sur toile, Paris, collection Robert Sève.
Représenté d'après : Carte d'invitation de l'exposition Biazin (1994)
- 16- Biazin, Clément-Marie. *La RP centrafricaine*, date inconnue, 24 x 65 cm, gouache sur papier, Paris, collection Robert Sève.
Représenté d'après : *Esquisses pour une encyclopédie biazine* (1994)
- 17- Sokey Edoth. *Mon alphabet IV pour l'Afrique*, 2003, 220 x 180 cm, Acrylique et latérite sur tissu.
Représenté d'après : *Dak'art 2004*
- 18- Sokey Edoth. *Mon alphabet V avec oiseau*, 2003, 220 x 180 cm, Acrylique et latérite sur tissu.
Représenté d'après : *Dak'art 2004*
- 19- Ousmane Sow. *Lutteur assis*, 1984, 115 x 130 x 85 cm, matériaux mixtes, collection privée.
Représenté d'après : Pivin (1995)
- 20- Leni Riefenstahl. *Die Nuba von Kau*, 1980. P. 158.
- 21- Leni Riefenstahl. *Die Nuba von Kau*, 1980. P. 165.
- 22- Ousmane Sow. *Lutteur debout*, 1984, 185 x 110 x 100 cm, matériaux mixtes, collection privée.
Représenté d'après : Pivin (1995)

- 23- Aristide Maillol. *L'action enchaînée*, 1905-1908, 213,9 x 94,3 x 102,1 cm, Bronze, Paris, Jardin du Carrousel (Louvres).
Photo : Didier Houénou
- 24- Ousmane Sow. *Lutteurs aux bâtons*, 1986, 250 x 210 x 135 cm, matériaux mixtes, Dakar, collection de l'artiste.
Représenté d'après : Pivin (1995)
- 25- Ousmane Sow. *Couple de la scarification*, 1986, 145 x 95 x 80 cm et 115 x 110 x 105 cm, matériaux mixtes, Dakar, collection de l'artiste.
Représenté d'après : Pivin (1995)
- 26- Leni Riefenstahl. *Die Nuba von Kau*, 1980. P. 137.
- 27- Ousmane Sow. *Guerrier debout*, 1989, 270 x 115 x 130 cm, matériaux mixtes, Dakar, collection de l'artiste.
Représenté d'après : Pivin (1995)
- 28- Dupagne, Arthur. *Contraste*.
- 29- Sow, Ousmane. *Mère et enfant*. 1989, 155 x 110 x 70 cm, matériaux mixtes, Dakar, collection de l'artiste.
Représenté d'après : Pivin (1995)
- 30- Sow, Ousmane. *Scène de Shaka*. 1990, dimensions variables, matériaux mixtes, Dakar, collection de l'artiste.
Représenté d'après : Pivin (1995)
- 31- Sow, Ousmane. *Femme à genoux*, 1990, 115 x 140 x 60 cm, et *Guerrier se désaltérant*, 1990, 175 x 130 x 90 cm, matériaux mixtes, Dakar, collection de l'artiste.
Représenté d'après : Pivin (1995)
- 32- Sow, Ousmane. *Scène du sacrifice*, 1993, dimensions diverses, matériaux mixtes, Dakar, collection de l'artiste : *vieillard*, 112 x 54 x 72 cm, mouton, 48 x 140 x 33 cm, *l'aide du vieillard*, 110 x 60 x 80 cm.
Représenté d'après : Pivin (1995)
- 33- Sow, Ousmane. *Scène de tressage*, 1993, *Femme* 181 x 56 x 90 cm, et *Mari* 130 x 63 x 94 cm, matériaux mixtes, Dakar, collection de l'artiste.
Représenté d'après : Pivin (1995)
- 34- Sow, Ousmane. *Couple du jeu amoureux*, 1993, *Femme* 189 x 60 x 66 cm, et *Homme* 223 x 84 x 74 cm, matériaux mixtes, Dakar, collection de l'artiste.
Représenté d'après : Pivin (1995)
- 35- Sow, Ousmane. *La bataille de Little Big Horn*, 1994-1999, dimensions variables, matériaux mixtes, Dakar, collection de l'artiste.
Représenté d'après : *Ousmane Sow le soleil en face* (2000)

- 36- Hazoumé, Romuald. *Eau*, 1994, 204 x 140 cm, bouse de vache, latérite, indigo, sur toile, Porto Novo, collection particulière de l'artiste.
Représenté d'après : *Romulad Hazoumé*. Catalogue (2005)
- 37- Hazoumé, Romuald. *Jiogbé Meji*, 2003, 105 x 72 x 30 cm. Bois, Porto-Novo : Jardin des Plantes et de la Nature (JPN).
Photo : J.P.N.
- 38- Hazoumé, Romuald. *Yeku Meji*, 2003, 108 x 152 x 33 cm. Bois, Porto-Novo : Jardin des Plantes et de la Nature.
Photo : Didier Houénouké
- 39- Hazoumé, Romuald. *Woli Meji*, 2003, 100 x 74 x 30 cm. Bois, Porto-Novo : Jardin des Plantes et de la Nature.
Photo : Didier Houénouké
- 40- Hazoumé, Romuald. *Di Meji*, 2003, 120 x 100 x 30 cm. Bois, Porto-Novo : Jardin des Plantes et de la Nature.
Photo : Didier Houénouké
- 41- Hazoumé, Romuald. *Air*, 1994, 204 x 140 cm, acrylique, bouse de vache, latérite, indigo, sur toile, Porto Novo, collection particulière de l'artiste.
Représenté d'après : *Romulad Hazoumé*. Catalogue (2005)
- 42- Hazoumé, Romuald. *Loso Meji*, 2003, 90 x 120 x 33 cm. Bois, Porto-Novo : Jardin des Plantes et de la Nature.
Photo : Didier Houénouké
- 43- Hazoumé, Romuald. *Wlen Meji*, 2003, 95 x 140 x 28 cm. Bois, Porto-Novo : Jardin des Plantes et de la Nature.
Photo : Didier Houénouké
- 44- Hazoumé, Romuald. *Abla Meji*, 2003, 230 x 115 x 30 cm. Bois, Porto-Novo : Jardin des Plantes et de la Nature.
Photo : Didier Houénouké
- 45- Hazoumé, Romuald. *Aklan Meji*, 2003, 40 x 67 x 31 cm. Bois, Porto-Novo : Jardin des Plantes et de la Nature.
Photo : Didier Houénouké
- 46- Hazoumé, Romuald. *Feu*, 1994, 204 x 140 cm, acrylique, latérite, indigo sur toile, Porto Novo, collection de l'artiste.
Représenté d'après : *Romulad Hazoumé*. Catalogue (2005)
- 47- Hazoumé, Romuald. *Guda Meji*, 2003, 200 x 30 x 40 cm. Bois, Porto-Novo : Jardin des Plantes et de la Nature.
Photo : J.P.N.
- 48- Hazoumé, Romuald. *Sa Meji*, 2003, 77 x 57 x 30 cm. Bois, Porto-Novo : Jardin des Plantes et de la Nature.
Photo : Didier Houénouké

- 49- Hazoumé, Romuald. *Ka Meji*, 2003, 283 x 31 x 30 cm. Bois, Porto-Novo : Jardin des Plantes et de la Nature.
Photo : J.P.N.
- 50- Hazoumé, Romuald. *Tlukpon Meji*, 2003, 108 x 104 x 32 cm. Bois, Porto-Novo : Jardin des Plantes et de la Nature.
Photo : Didier Houénoué
- 51- Hazoumé, Romuald. *Terre*, 1994, 204 x 140 cm, acrylique, latérite, indigo, sur toile, Porto Novo, collection de l'artiste.
Représenté d'après : *Romulad Hazoumé*. Catalogue (2005)
- 52- Hazoumé, Romuald. *Tula Meji*, 2003, 50 x 95 x 28 cm. Bois, Porto-Novo : Jardin des Plantes et de la Nature.
Photo : Didier Houénoué
- 53- Hazoumé, Romuald. *Lete Meji*, 2003, 130 x 100 x 22 cm. Bois, Porto-Novo : Jardin des Plantes et de la Nature.
Photo : Didier Houénoué
- 54- Hazoumé, Romuald. *Ce Meji*, 2003, 110 x 72 x 25 cm. Bois, Porto-Novo : Jardin des Plantes et de la Nature.
Photo : Didier Houénoué
- 55- Hazoumé, Romuald. *Fu Meji*, 2003, 90 x 98 x 35 cm. Bois, Porto-Novo : Jardin des Plantes et de la Nature.
Photo : Didier Houénoué
- 56- Hazoumé, Romuald. *Beuys II*, 1997, 23 x 24 x 27 cm. Plastique et chapeau feutre, Genève, Contemporary African Art Collection (CAAC), collection Jean Pigozzi.
Représenté d'après : *Arts of Africa* (2005)
- 57- Hazoumé Romuald. *La Bouche du Roi*, 1997-2004, 1000 x 290 cm. Installation. Vidéo, son et matériaux mixtes (bidons plastiques, bouteilles, verres, perles, cauris, tabacs, miroirs, tissus, Calebasses...)
Photo : Didier Houénoué
- 58- Hazoumé Romuald. *La Bouche du Roi*, 1997-2004, 1000 x 290 cm. Installation. Vidéo, son et matériaux mixtes (bidons plastiques, bouteilles, verres, perles, cauris, tabacs, miroirs, tissus, Calebasses...), gravure datant du XIXème siècle représentant le plan en coupe d'un navire négrier.
Représenté d'après : Hazoumé (2006)
- 59- Mpane, Aimé, *Congo, l'ombre de l'ombre*, 2005, 190 x 180 x 190 cm. Installation, tiges d'allumettes, planches taillées en bois d'aulne et sapin.
Photo : Didier Houénoué
- 60- Ludovic Fadaïro, *Communion avec les Habitants du vide, Les 09 sacs*. 2003, installation de sculptures et de tableaux, carton, fils, bois.
Photo : Didier Houénoué

- 61- Ouédraogo, Suzanne. *Excision*, 2000, 110 x 120 cm, acrylique sur toile. Mis en vente auprès de Ronald Jung, Düsseldorf.
Courtoisie de l'artiste
- 62- Ouédraogo, Suzanne. *L'excision 1*, 2003, 110 x 120 cm, acrylique sur toile. Mis en vente auprès de Ronald Jung, Düsseldorf.
Courtoisie de l'artiste
- 63- Ouédraogo, Suzanne. *L'excision 2*, 2003, 120 x 110 cm, acrylique sur toile. Mis en vente auprès de Ronald Jung, Düsseldorf.
- 64- Courtoisie de l'artiste
- 65- Ouédraogo, Suzanne. *Bestiaire 1*, 1999, 150 x 150 cm, peinture, technique mixte, collection privée.
Représenté d'après : Dak'art 2000
- 66- Ouédraogo, Suzanne. *Bestiaire 2*, 1999, 150 x 150 cm, peinture, technique mixte, collection privée.
Représenté d'après : Dak'art 2000
- 67- Ouédraogo, Suzanne. *Cri de détresse*, 100 x 100 cm acrylique sur toile. Mis en vente chez Ronald Jung, Düsseldorf.
Courtoisie de l'artiste
- 68- Niang, Serigne Mor. *N World & Word*, 2005. Vidéo. Collection de l'artiste.
Photo : Didier Houénoué
- 69- Fatmi, Mounir. *Sortir de L'histoire*, 2005-2006, Cassettes VHS, photos, sons et vidéo.
Photo : Didier Houénoué

BIBLIOGRAPHIE GENERALE

- ADENAIKE T., "The Oshogbo Experiment". In Deliss, Clémentine (Ed.), *Seven Stories about Modern Art in Africa*. London, Paris, 1995. P. 202-207
- ADIAFFI, J.-M. *La carte d'identité*. Abidjan : CEDA, 1980.
- ADORNO T. W., HORKHEIMER M., *Théorie esthétique*, Klincksieck, Paris, 1989, 464 p.
- ADOTEVI S. S., *Négritudes et négrologues*. Paris : Le Castor astrol, 1998.
- AFRICA EXPLORES: 20th century African art*, Catalogue d'exposition, The Center of African Art, New York, 1991, 296 p.
- AFRICA HOY*, Catalogue d'exposition, CAAM, Las Palmas de Granaria, 1991, 221 p.
- AFRICULTURE N°48. Afrique et art contemporain*. Paris : L'Harmattan, 2002.
- "AFRIKA". *Kunstforum* n°12, Ruppichteroth, 1993.
- AFRIKA REMIX. ZEITGENÖSSISCHE KUNST EINES KONTINENTS*. Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz, 2004.
- AFRIK'ARTS. Le magazine des arts visuels N°2*, décembre 2005.
- AFRIK'ARTS. Le magazine des arts visuels N°1*, Août 2005
- AFRICUS : Johannesburg Biennale*, Catalogue d'exposition, Johannesburg : Transitional Metropolitan Council, 1995.
- AMADIUME, I. *Reinventing Africa. Matriarchy, Religion and Culture*. London, New York : Zed Books Ltd, 1997.
- AMIOT, S. *Les modalités de la réception de l'art contemporain africain dans les circuits de l'art français*. Mémoire de DESS, Université Lyon.2, 2002.
- AMSELLE, J.-L. *L'Art de la friche. Essai sur l'art africain contemporain*. Paris : Flammarion, 2001
- AMSELLE, J.-L. *Logiques métisses*. Paris : Payot, 1990.
- An INSIDE STORY : African art of our time*, Catalogue d'exposition, Setagaya Art Museum, Tokyo, 1995, 200 p.
- APPIAH, K. A. "What is African Art ? The Arts of Africa", in: *The New York Review of Books*, 44.7, 1997. P.46-51.
- ART CONTEMPORAIN D'AFRIQUE ET D'OCEANIE*, ADEIAO, Paris, 1994, non-paginé.
- "ART ET PHENOMENOLOGIE", *La part de l'oeil* n°7, Bruxelles, 1991.
- ARTS OF AFRICA. LA COLLECTION CONTEMPORAINE DE JEAN PIGOZZI*. Grimaldi Forum de Monaco, éditions Skira, 2005.
- ARTUK, S. L. *La conscience dans le néant à la lumière de la problématique d'identité. Une étude sur "L'Innommable " de Samuel Beckett*. Bonn : Romanistischer Verlag, 1990.
- ASANTE, M. K., WELSH ASANTE, K. *African Culture. The rhythms of unity*. Westport Connecticut : Greenwood Press, 1985.
- AZIZA, M. *Patrimoine culturel et création contemporaine en Afrique et dans le monde arabe*. Dakar : Nouvelles Editions Africaines, 1977.
- BANCEL, N., BLANCHARD, P., VERGÈS, F. *La République coloniale. Essai sur une utopie*. Paris : Albin Michel, 2003.
- BANCEL, N., BLANCHARD, P., BOETSCH, G., DEROO, É., LEMAIRE, S. *Zoos humains. De la vénus hottentote aux reality shows*. Paris : La Découverte, 2002.
- BANCEL, N., BLANCHARD, P. *De l'indigène à l'immigré*. Paris : Gallimard, coll. « Découvertes », 1998.
- BANCEL, N., BLANCHARD, P., GERVEREAU, L. *Images et colonies*. Paris : Achac-BDIC, 1993.
- BARBER, K. (ed.). *Readings in African Popular Culture*. Bloomington & Indianapolis : Indiana University Press, Oxford : James Currey, 1997.

- BASCOM, W. *Ifa divination. Communication between Gods and Men in West Africa*.
Blomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1991.
- BATTESTINI, S. *Ecriture et texte. Contribution africaine*. Québec, Paris : Les Presses de
l'Université Laval, Présence africaine, 1997.
- BAUDRILLARD, J., GUILLAUME, M. *Figures de l'altérité*. Paris : Edition Descartes,
1992.
- BECK, U. et al. *Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse*, Frankfurt a. M. , 1996.
- BECK, U.(Hg.) *Perspektiven der Weltgesellschaft*, Frankfurt a. M. , 1997.
- BECKER, H S. *Art Worlds*, Berkeley, 1982.
- BEÏDI, B. H. *Les Peuls du Dallol Bosso. Coutumes et mode de vie*. Saint-Maur: Sépia,
1993.
- BEIER, U. *Yoruba: Das Überleben einer westafrikanischen Kultur*. (Schriften des
Historischen Museums Bamberg, 21), Bamberg, 1991.
- BEN-AMOS, D., WEISSBERG, L. *Cultural Memory and the Construction of Identity*.
Detroit : Wayne State University Press, 1999.
- BENEDICT, R. F. *Echantillons de civilisation*. Paris : Éditions Gallimard, 1950.
- BENOIST (de), J. R. *Léopold Sédar Senghor*. Paris : Beauchesne, 1998.
- BERNAL, M. *Black Athena. The Afro asiatic Roots of Classical Civilization. Vol. 1 : The
Fabrication of Ancient Greece 1785-1985*. New Brunswick, New Jersey : Rutgers
University Press, 1987.
- BHABHA, H. K. *Nation and Narration*. London, New York : Routledge, 1990.
- BIAZIN, C.-M. *Bildergeschichten aus Afrika ; 76 Bilder aus der Sammlung Robert Sève*.
Städtische Kunsthalle de Düsseldorf
- BIANCHI, P. (Hg.). "Afrika - Iwalewa". *Kunstforum 122*, Ruppichteroth, 1993.
- BIMBENET, J. *Quand la cinéaste d'Hitler fascinait la France. Leni Riefenstahl*.
Lavauzelle, 2006.
- BLANCHARD, G. *La bande dessinée. Histoire des histoires en images de la préhistoire à
nos jours*. Verviers : Editions Gérard & C°, Marabout université, 1969.
- BOEHM, G. "Die Wiederkehr der Bilder". In: ders. (Hg.), *Was ist ein Bild?* München,
1994. P.11-38
- BOHN, V. (Hg.). *Bildlichkeit*, Frankfurt a. M.,1990.
- BONI, T. *Côte d'Ivoire : le pari de la diversité. Africulture N°56*. Paris : L'Harmattan,
2003.
- BOURDIEU P. *Les règles de l'art*. Paris : Editions du Seuil, 1992.
- BRAVMANN, R. *African Islam*. Washington DC : The Smithsonian Institution Press,
London : Ethnographica Ltd, 1983.
- BRAVMANN, R. *Islam and tribal Art in West Africa*. Cambridge : Cambridge University
Press, 1974.
- BRULY BOUABRE. Catalogue d'exposition, Paris : Editions de la Réunion des Musées
Nationaux, 1995.
- BRULY BOUABRE, F., 1994, *La légende de Domin et Zézê*. Paris : Hazan, Revue Noire.
- BRULY BOUABRE F., 1989, *On ne compte pas les étoiles*, préface de D. Escudier, Saint-
Jean-d'Angely, Bordessoules.
- BUSCA, J. *Perspectives sur l'art contemporain africain. 15 artistes*. Paris : L'Harmattan,
2000.
- BUSCA, J. *L'art contemporain africain : du colonialisme au postcolonialisme*. Paris :
L'Harmattan, 2000
- BUSINE, L. *L'exotisme au quotidien*. Exposition présentée au Palais des Beaux-Arts de
Charleroi, 1987.
- CALVET, L.-J. *Linguistique et colonialisme*. Paris : Payot, 2002.
- CASTELLS, M. *Die Macht der Identität*. Opladen : Leske und Budrich, 2002.

- CASTELLS, M., , *The Information Age. Economy, Society and Culture. Volume II. The Power of Identity*. Massachusetts, Oxford : Blackwell Publishers, 1997.
- CAUNE, J. "Tout vient du corps". In introduction des *Actes du Colloque "Médiations du corps"*, Université Stendhal et Pierre Mendès France, 2002.
- CENA O. *Ousmane Sow, la splendeur sauvage des hommes*. Paris : Télérama, 1999.
- CESAIRE, A. *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris : Présence Africaine, 1939.
- CHALAYE, S. *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XXème siècle*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, Plurial, 2001.
- CHATEAU, D. *L'art comme fait social total*. Paris : L'Harmattan, 1998.
- CHATEAU, D. *La question de la question de l'art*. Paris : Presses Universitaires de Vincennes, 1995.
- CHAUVELOT, D. *La passion de l'image, Leni Riefenstahl, entre le beau et le bien*. Paris : Janus, 2000.
- CHEETHAM, M. A. *La mémoire postmoderne. Essai sur l'art canadien contemporain*. Montréal : Liber, 1992.
- CHEVALIER, D. *Maillol*, New York : Crown Publishers, inc., 1970.
- CLAIR J. *La responsabilité de l'artiste*. Paris : Gallimard, 1997.
- CLIFFORD J. *Malaise dans la culture : l'ethnographie, la littérature et l'art au XXème siècle*. Paris : Ensb-a, , 1996.
- COQUERY-VIDROVITCH, C. *Les Africaines. Histoire des femmes d'Afrique noire du XIXe au XXe siècle*. Paris : Desjonquères, 1994.
- CORBIN, A., COURTINE, J.-J., VIGARELLO, G. *Histoire du corps. Vol. 2. De la révolution à la Grande-Guerre*. Paris : Editions du Seuil, 2005.
- COSTA, M. *Internet et globalisation esthétique. L'avenir de l'art et de la philosophie à l'époque des réseaux*. Paris : L'Harmattan, 2003.
- COURTNEY-CLARKE M. *Tableaux d'Afrique*. Paris : Arthaud, 1990.
- CUMMING, G. E. *Contemporary art of Senegal. Art contemporain du Sénégal*. Catalogue d'exposition. Art Gallery of Hamilton, 1979.
- DAGHER, C. *Senghor, l'humaniste africain*. Actes du colloque, Beyrouth : Edifra, All Prints, 1993.
- DAK'ART 92, *Biennale internationale des arts*, Catalogue d'exposition, Beaux Arts, Paris, 1992.
- DAK'ART 96, *La création artistique africaine et le marché international de l'art. Biennale de l'art africain contemporain*, Actes des Rencontres et échanges de DAK'ART 96, Beaux Arts, Paris, 1996.
- DAK'ART 2000, *Biennale de l'art africain contemporain*, Catalogue d'exposition, Editions Eric Koehler, Paris, 2000.
- DAK'ART 2002, *5^{ème} Biennale de l'art africain contemporain*, Catalogue d'exposition, La Biennale des Arts de Dakar, Dakar, 2002.
- DAK'ART 2004, *6^{ème} Biennale de l'art africain contemporain*, Catalogue d'exposition, La Biennale des Arts de Dakar, Dakar, 2004.
- DAK'ART 2006, *7^{ème} Biennale de l'art africain contemporain : Afrique. Entendus, Sous-entendus et Malentendus*, Catalogue d'exposition, La Biennale de l'Art africain contemporain de Dakar, Dakar, 2006.
- DECRAENE P. *Le Panafricanisme*. Paris : PUF, 1976.
- DELACAMPAGNE, A. et C., *Animaux étranges et fabuleux. Un bestiaire fantastique dans l'art*. Paris : Citadelles et Mazenod, 2003. 199 p.
- DELAFOSSE, M. *Les Noirs de l'Afrique*. Paris : Payot, 1941.
- DELAFOSSE, M. *Vocabulaires comparatifs de plus de soixante langues ou dialectes parlés à la Côte d'Ivoire et dans les régions limitrophes, avec des notes linguistiques et ethnologiques*. Paris : Leroux, 1904.

- DE L'ART NEGRE A L'ART AFRICAINE. 1er Colloque européen sur les arts d'Afrique noire. Paris : Musée national des Arts africains et océaniques, collection Arts d'Afrique Noire, 1990.
- DELEUZE, G. *Logique du sens*. Paris : Les Editions de Minuit, 1969.
- DELISS, C. (Hg.). *Seven Stories about Modern Art in Africa*. Paris, London, 1995.
- DERRICOTTE, T. *Noire la couleur de ma peau blanche*. Paris : Kiron éditions du Félin, 2000.
- DERRIDA, J. *De la grammatologie*. Paris : Payot, 1967.
- DESCARTES, R. *Discours de la méthode*. Paris : Editions sociales, 1974.
- DESCHAMPS, H. *Les religions de l'Afrique noire*. Paris : P.U.F., 1970.
- DEUTSCHMANN, L. *Triumph of the Will- The image of the Third Reich*. New Hampshire : Longwood Pr Ltd, 1991.
- DE VOS, G. and ROMANUCCI-ROSS, L. *Ethnic Identity. Cultural Continuities and Change*. Chicago, London : The University of Chicago Press, 1975.
- DICKIE, G. *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Ithaca, 1974.
- DIEMER, A., (Ed.). *Africa and the problem of its identity. L'Afrique et le problème de de son identité. Afrika und das Problem seiner Identität*. Frankfurt am Main, Bern, New York : Peter Lang, 1985.
- DIOP, Ch. A. *Civilisation ou Barbarie. Anthropologie sans complaisance*. Paris : Présence africaine, 1981.
- DIOP, C. "Dans l'atelier du sculpteur. Visite à Ousmane Sow". In : *Le Nouvel Observateur* n°2060 du 29 avril 2004.
- DIOUF, D. S. *Les arts plastiques contemporains du Sénégal*. Paris : Présence Africaine, 1999.
- DOLAN, C. *Événement, identité et histoire*. Québec : Septentrion, 1991.
- DOMINO, C. et Magnin, A. *L'art africain contemporain*. Paris : Scala, 2005.
- DOZON, J.-P. *La société bété*. Paris : Karthala-Orstom, 1985.
- EISNER, W. *La bande dessinée, art séquentiel*. Paris : Edition Vertige Graphic, 1997.
- ELIARD, S. *L'art contemporain au Burkina Faso*. Paris : L'Harmattan, 2002.
- ENWEZOR, O. (Hg.). *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994*. München, London, New York, 2001.
- ENWEZOR O., Oguibe, O. *Reading the Contemporary: African Art from Theory to the Marketplace*, 1999.
- ETHICS* N° 1. Abidjan : Presses Universitaires de Côte d'Ivoire, 1996
- FABIAN, J. *Remembering the Present. Painting and Popular in Zaire*, Los Angeles : University of California Press, 1996.
- FALL, N. et PIVIN, J.-L. (s/dir.). *Anthologie de l'art africain du XXe siècle*, Paris : Revue Noire, 2001.
- FANON, F. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Seuil, 1952.
- FILLITZ, T. *Zeitgenössische Kunst au Afrika. 14 Gegenwartskünstler aus Côte d'Ivoire und Bénin*, Wien, Köln, Weimar, Böhlau Verlag, 2002.
- FITZGERALD, T. K. *Social and Cultural Identity. Problems of Persistence and Change*. Southern Anthropological. Georgia : University of Georgia Press, 1974.
- FONKOUÉ, J. *Différence et Identité. Les sociologues africains face à la sociologie*. Paris : Edition Silex, 1985.
- FRESNAULT-DERUELLE, P. *La bande dessinée. L'univers et les techniques de quelques «comics» d'expression française*. Paris : Hachette, 1972.
- FRESNAULT-DERUELLE, P. *La bande dessinée. Essai d'analyse sémiotique*. Paris : Hachette, 1972.
- FRIEDRICH, A., (Ed.). *Die Freiheit der Anderen, Festschrift für Viktoria Schmidt-Linsenhoff*. Marburg : Jonas Verlag, 2004.

- FROBENIUS, L. *Kulturgeschichte Afrikas. Prolegomena zu einer Historischen Gestaltlehre*. Zürich : Phaidon Verlag, 1954.
- GARRIGUES, J. *Banania. Histoire d'une passion française*. Paris : Editions du May, 1991.
- GAUDIBERT, P. *L'art africain contemporain*. Paris : Cercle d'Art, 1994.
- GENET, J. *Les nègres*, Marc Barbezat-L'Arbalète, 1963.
- GERALD, A. "Bruly Bouabré, l'enlumineur illuminé", in *Balafon 134*. Paris : Air Afrique, 1998. P. 29-31.
- GILMAN, S. *Rasse, Sexualität und Seuche. Stereotype aus der Innenwelt der westlichen Kultu.r*. Hamburg : Rowohlts Enzyklopädie, 1992.
- GNEBA, K. M. "Es wandelt niemand ungestraft unter Palmen". *Goethe und die Goethezeit im frankophonen Schwarzafrika*. Hannover : Centaurus-Verlagsgesellschaft Pfaffenweiler, 1997.
- GOODY, J. *Entre l'oralité et l'écriture*. Paris : PUF, 1993.
- GROENSTEEN, T. *Système de la bande dessinée*. Paris : PUF, 1999.
- GUEROULT, M. *Descartes selon l'ordre des raisons. Vol. II : l'âme et le corps*. Paris : Aubier, Editions Montaigne,.
- GUIBERT, A. *Léopold Sédar Senghor*. Paris : Seghers, 1969.
- GUPTA, A. And FERGUSON, J. *Culture, Power, Place. Explorations in Critical Anthropology*. London, Durham : Duke University Press, 1997.
- HALL, S., et Gay (du) P. *Questions of cultural identity*. London, Thousand Oaks, New Delhi : Sage Publications, 1997, 1996 (first publication).
- HALLYN, F. *Les sens des formes. Etudes sur la Renaissance*. Genève : Librairie DROZ S.A., 1994.
- HARRIS, R. *La sémiologie de l'écriture*. Paris : CNRS Editions, 1993.
- HEATH, S. B., McLAUGHLIN, M. W., (Ed.). *Identity and Inner-City Youth. Beyond Ethnicity and Gender*. New York and London : Teachers College Press Press, Columbia University, 1993.
- HEGEL, G. W. F. *Die Philosophie der Geschichte*. Herausgegeben von Klaus Vieweg. München : Wilhelm Fink Verlag, 2005.
- HEGEL, G. W. F. *Reason in History. A general Introduction to the philosophy of History*. New York : The Library of liberal Arts, 1953.
- HEINICH N. *Ce que l'art fait à la sociologie*. Paris : Editions de Minuit, 1998.
- HEINICH N., *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris : Editions de Minuit, 1998
- HELBO, A. (s/dir.). *Sémiologie de la représentation. Théâtre, Télévision, Bande Dessinée*. Bruxelles : Edition Complexe.
- HEMPFER, K. W. (s/dir.). *Poststrukturalismus – Dekonstruktion – Postmoderne*. Stuttgart : Franz Steiner Verlag, 1992.
- HERSKOVITS, M. *Les bases de l'anthropologie culturelle*. Paris : Maspero, 1967.
- HOLAS, B. *L'image du monde bété*. Paris : PUF, 1968.
- HOUÉNOUDÉ, D., SCHANKWEILER, K., SCHMIDT, W., et SCHMIDT-LINSENHOF, V. "Foyer des arts. Über die Dak'Art 2006". In *Texte zur Kunst* n° 63, Berlin, septembre 2006.
- HOUNTONDJI, P. (s/dir.). *Endogenous Knowledge. Research Trails*. Dakar : Codesria Book Series, 1997.
- HOUNWANOU, R. *Le Fa : une géomancie divinatoire du Golfe du Bénin. Pratique et technique*. Lomé : N.E.A., 1984.
- INFIELD, G. *Leni Riefenstahl et le Troisième Reich. Cinéma et idéologie 1930-1946*. Paris : Seuil, 1976.
- JONES-DAVIES, M. T. *L'Étranger : identité et altérité au temps de la renaissance*. Paris : Editions Klincksieck, 1996.
- KAGAME, A. *La philosophie bantu comparée*. Paris : Présence Africaine, 1976.

- KANE, Ch. H. *L'aventure ambiguë*. Paris: Union générale d'Édition, 10/18, 1986 [1966]
- KAUFMANN, J.-C. *Die Erfindung des Ich. Eine Theorie der Identität*. Konstanz : UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2005.
- KILANI, M. *L'invention de l'autre. Essais sur le discours anthropologique*. Lausanne : Payot Lausanne, 1994.
- KING, N. *Memory, Narrative, Identity, Remembering the Self*. Edinburg : Edinburg University Press, 2000.
- KNIESCHE, T. W. (s/dir.). *Körper / Kultur, Kalifornische Studien zur deutschen Moderne*. Würzburg : Königshausen und Neumann, 1995.
- KOSSOU, B. T. *SE et GBE. Dynamique de l'existence chez les Fon*. Paris : La pensée universelle, 1983.
- FALGAYRETTES-LEVEAU, C. *Signes du corps*. Paris : Musée Dapper, 2004.
- "LA GRANDE VÉRITÉ, LES ASTRES AFRICAINS". Musée des Beaux-Arts de Nantes, 1993.
- LANGLOIS, S. (s/dir.). *Identité et cultures nationales. L'Amérique française en mutation*. Sainte-Foy : Presses de l'Université de Laval, 1995.
- LALEYE, I.-P. *Pour une anthropologie repensée. ORI L'ONI-SHE (OI) ou de LA PERSONNE COMME HISTOIRE. "Approche phénoménologique des cheminements de la liberté dans la pensée Yoruba"*. Paris : La Pensée Universelle, 1977.
- LEEFLANG, T. *De gevallen Engel*, Zutphen : Walburg Pers, 2000.
- LEFKOWITZ, M. R. & MacLean Rogers, G. (eds). *Black Athena Revised*, Chapel Hill-London : University of North Carolina Press, 1996.
- LEINER, J. *Imaginaire – Langage – Identité culturelle – Négritude*. Tübingen : Gunter Narr Verlag, Paris : Edition Jean-Michel Place, 1980.
- LEMKE, S. *Primitivist Modernism. Black Culture and the Origins of Transatlantic Modernism*. Oxford, New York : Oxford University Press, 1998.
- LE NORMAND-ROMAIN, A. (éd.). *La sculpture ethnographique. De la Vénus hottentote à la Tehura de Gauguin*. Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1994.
- LESTEL, D. *L'animalité, essai sur le statut de l'humain*. Paris : Hatier, 1998.
- LEVINAS, E. *De l'Un à l'Autre : Entre nous. Essais sur le penser-à-l'autre*. Paris : Grasset, 1998.
- LEVI-STRAUSS, C., (s/d.), 1974-1975, *L'identité*, séminaire interdisciplinaire, Editions Bernard Grasset, Paris, 344 p.
- LEVY-BRÜHL, L. *La mythologie primitive. Le monde mythique des australiens et des Papous*. Paris : PUF, 1963.
- LEVY-BRÜHL, L. *L'âme primitive*. Paris : PUF, 1963.
- LEVY-BRÜHL, L. *La mentalité primitive*. Paris : Librairie Félix Alcan, 1922.
- LITTLEFIELD-KASFIR, S. *L'art contemporain africain*. Paris : Thames & Hudson, 2000.
- LOIPERDINGER, M. *Der Parteitagfilm 'Triumph des Willens' von Leni Riefenstahl : Rituale zur Mobilmachung*. Opladen : Leske und Budrich, 1987.
- LONG, E. *From Sociology to cultural studies*. Massachusetts : Blackwell Publishers, 1997.
- MAALOUF, A., 1998, *Les identités meurtrières*, Grasset, Paris, 211 p.
- MADOUAS, Y. "La critique de l'écriture chez Joseph de Maistre". In : *Revue de Métaphysique et de Morale* 3. Paris : PUF, 1971. P. 344-361.
- MAGNIN, A. (Ed.). *Contemporary Art of Africa*. New-York : Harry N. Abrams, inc., Publishers, 1996.
- MAGNIN, A. *Africa hoy*. Las Palmas de Gran Canaria : Centro Atlántico de Arte Moderno, 1991.
- MALMBERG, B. *Signes et symboles. Les bases du langage humain*. Paris : Editions Picard, 1977.

- MARGERIE (de), L., PAPET, E. *1827-1905. Charles Cordier. L'autre et l'ailleurs*. Paris : Editions de la Martinière, catalogue d'exposition.
- MARKOVITZ, I. L. *Léopold Sédar Senghor and the Politics of Negritude*. New York : Atheneum, 1969.
- MARTIN, J.-H. *Frédéric Bruly Bouabré*. Paris : Galerie des cinq continents. Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie. Editions de la Réunion des musées nationaux, 1996.
- MARTIN, J.-H. *Magiciens de la terre*. Paris : Editions du Centre Pompidou, 1989.
- MARTINEZ-CONSTANTIN, N. *Formes et sens de l'art africain. Les surfaces planes dans les œuvres d'arts des Dogon, Bamana et Sénoufo du Mali, de la Côte d'Ivoire et du Burkina Faso*. Paris : L'Harmattan, 2002.
- MARX, J. *Völkermord in Rwanda. Zur Genealogie einer unheilvollen Kulturwirkung. Eine diskurshistorische Untersuchung*. Hamburg : LIT Verlag, 1997.
- MATHEWS, G. *Global Culture / Individual Identity. Searching for home in the cultural supermarket*. London, New York : Routledge, 2000.
- MAUPOIL, B. *La Géomancie à l'ancienne Côte des Esclaves*. Paris : Institut d'Ethnologie, 1943.
- McCLELLAND, E. *The cult of Ifà among the Yoruba. Bd. 1. Folk practice and the art*.
- McCLINTOCK, A. *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*. London : Routledge, 1994
- McCLOUD, S. *L'art invisible*. Paris : Edition Vertige Graphic, 1999.
- McEVILLEY, T. " L'identité culturelle en crise ". In *Art et différence à l'époque postmoderne et postcoloniale*. Paris : Editions Jacqueline Chambon, 1999.
- MICHAUD, Y. *Critères esthétiques et jugement de goût*. Nîmes : Editions Jacqueline Chambon, 1999.
- MIEDZIANAGORA. *Identité. Percevoir et connaître*. Meurant : Graphes, 1980.
- MOKRE, M., WEISS, G., BAUBÖCK, R. (s/dir.). *Europas Identitäten. Mythen, Konflikte, Konstruktionen*. Frankfurt, New York : Campus Verlag, 2003.
- MONOD, Th. "Un nouvel alphabet ouest-africain : le bété (Côte d'Ivoire)". In *Bulletin de l'IFAN*. T. XX, série B, n°s 3-4, 1958.
- MORIN, E. *Das Rätsel des Humanen*. München, Zürich : R. Piper und Co. Verlag. 1974.
- MOULIN, R. *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*. Paris : Flammarion, 2000.
- MUCCHIELLI, A. *L'identité*. Paris : PUF, 1986.
- NAHON, P. *Quelques Impressions d'Afrique*. Paris : Edition de La Différence, 1996.
- N'DIAYE, F., (Ed.), 1995, *De l'art d'Afrique à l'art moderne. Aux sources de la création*, Sépia, Sisteron, 91 p.
- NEILL, W. J. V. *Urban Planning and Cultural Identity*. London, New York : Routledge, 2004.
- NGANDU NKASHAMA, P. *Négritude et poétique. Une lecture de l'œuvre critique de Léopold Sédar Senghor*. Paris : L'Harmattan, 1992.
- N'GUESSAN, B. P. *Primitivismus und Afrikanismus. Kunst und Kultur Afrikas in der deutschen Avantgarde*. Frankfurt am Main, Berlin, Bonn, Bruxelles, New York, Oxford, Wien : Peter Lang.
- NIEKERK (van), B. *The african image in the work of Senghor*. Cape Town : A.A. Balkema, 1970.
- NKRUMAH, K. *Africa must unite*. London : Panaf Bokks Limited, 1970.
- NOACK, R. "Die unmögliche Agentin kolonialer Repräsentation. Leni Riefenstahl in Mike sales „Niga' Luvva'". In Friedrich Annegret (hrsg). *Projectionen, Rassismus und Sexismus in der visuellen Kultur*. U.a. Marburg, 1997.
- NORA, P. (s/dir.). *Les Lieux de mémoire*, 5 vol. Paris: Éditions Gallimard, 1986.

- PAPASTERGIADIS, NIKOS. *Complex entanglements. Art, globalisation and cultural difference*. London, Sydney, Chicago: Rivers Oram Press, 2003. 244 p.
- PAULME, D. *Une société de Côte d'Ivoire hier et aujourd'hui. Les Bété*. Paris : La Haye, Mouton & Co, 1962.
- PERELMUTER, A. "Ousmane Sow. La chaussée des géants". Paris : Cimaïse, 1999. P. 11-16.
- PIVIN, J.-L. *L'art de la friche. Essai sur l'art africain contemporain*. Paris : Flammarion, 2001.
- PIVIN, J.-L., SAINT LEON, P. M. *Ousmane Sow. Sculptures*. Paris : Editions Revue Noire, 1995.
- PLATON. *Phaidon*. Übersetzung von Rudolf Kassner mit einem Nachwort von Karl Hielscher. Paris : Insel Verlag, 1979.
- POLIAKOV, L. *Le racisme*. Paris : Seghers, 1976.
- PORCHER, L. *Introduction à une sémiotique des images. Sur quelques exemples d'images publicitaires*. Paris : Didier, 1976.
- POWELL, R. J. *Black Art and Culture in the 20th century*. London : Thames and Hudson, 1998.
- PRUNIER, G. *The Rwanda Crisis 1959-1994. history of a Genocide*. London : Hurts & Company, 1995.
- REYNTJENS, F. *L'Afrique des Grands Lacs en crise. Rwanda, Burundi : 1988-1994*. Paris : Karthala, 1994.
- RICOEUR, P. *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2000.
- RIEFENSTAHL, L. *Die Nuba von Kau*. Ullstein Sachbuch, 1980.
- ROMUALD HAZOUME. *La Bouche du Roi*. Catalogue d'exposition. Paris : Musée du quai Branly, Flammarion, 2006.
- ROMUALD HAZOUMÉ. Catalogue d'exposition. Cotonou : Fondation Zinsou, 2005.
- ROTHER, R. *Leni Riefenstahl, die Verführung des Talents*. Berlin : Henschel, 2000.
- ROUSSEAU, J.-J. *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité entre les hommes*. Paris : Le Livre de Poche, 1992.
- RUANO-BORBALAN, J.-C. *L'identité, l'individu, le groupe, la société*. Auxerre : Editions Sciences Humaines, 1998.
- RUE DESCARTES. *COLLEGE INTERNATIONAL DE PHILOSOPHIE*. Paris : P.U.F., 2002.
- SALKELD, A. *A portrait of Leni Riefenstahl*. London : Pimlico, 1997.
- SAUSSURE (de), F. *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot, 1972.
- SAUVAGNARGUES, ANNE. *Deleuze et l'art*. Paris : PUF, 2005.
- SENGHOR, L. S. *Œuvres poétiques*. Paris : Seuil, 1990.
- SENGHOR, L. S. *Liberté 5 : Le dialogue des cultures*. Paris : Editions du seuil.
- SENGHOR, L. S. *Liberté 3 : Négritude et civilisation de l'universel*. Paris : Editions du seuil, 1977.
- SENGHOR, L. S. *Les fondements de l'Africanité ou Négritude et arabité*. Paris : Présence Africaine, 1967.
- SENGHOR, L. S., *Liberté 1 : Négritude et humanisme*. Paris : Editions du seuil, 1964.
- SENGHOR, L. S. *Anthologie de la poésie africaine et malgache*. Paris : Présence africaine, 1948.
- SEPHOCLE, M. *Die Rezeption der "Negritude" in Deutschland*. Stuttgart : Verlag Hans-Dieter Heinz, Akademischer Verlag, 1991.
- SOME R. *Le musée à l'ère de la mondialisation. Pour une anthropologie de l'altérité*. Paris : L'Harmattan, 2004.
- SOME, R. *Art africain et esthétique occidentale. La statuaire lobi et dagara au Burkina Faso*. Paris : L'Harmattan, 1998.

- SOSOE, L. K., (Ed.), *Identität : Evolution oder Differenz ? Identité : évolution ou différence ? Festgabe für Professor Hugo Huber. Mélanges en l'honneur du professeur Hugo Huber*, Universitätsverlag Freiburg Schweiz, Editions universitaires Fribourg Suisse, 1989.
- SOULE, B. *Ousmane Sow*. Court métrage. Production PRV/Centre Georges Pompidou, 1992.
- STAEWEN, C., SCHÖNBERG, F. *IFa – Das Wort der Götter. Orakeltexte der Yoruba in Nigeria*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH, 1982.
- STEINER, C. B. *African art in transit*. Cambridge : Cambridge University Press, 1994.
- STUDIO INTERNATIONAL & AFRICAN PUBLISHING CORPORATION, 1969, *Contemporary African*, Art, catalogue of an exhibition of Contemporary African Art, New York
- SYLLA, A. *Arts plastiques et Etat au Sénégal*. Dakar : IFAN-CAD, 1998.
- TAP, P. (s/d). *Identité individuelle et personnalisation*. Toulouse : Editions Privat, 1979.
- TEMPELS, P. *La Philosophie bantoue*. Elisabethville : Lovania, 1945.
- THERIAULT, J. Y. *L'identité à l'épreuve de la modernité*. Moncton : Editions d'Acadie, 1995.
- THOMPSON, R. F. "Scripts of the spirit: Frédéric Bruly Bouabré". *Robert Lehman lectures on contemporary art Dia Foundation*. New York : Dia Center for fine Arts, 2004. P. 77-83.
- TILL, F. >Schildermalerei< oder >Urban Art<? *Postmoderne Ansätze in der Interpretation afrikanischer Kunst*, in: *Paideneuma* 42, 1996. P.255-266.
- TISSOT, H. (s/dir.). *Races humaines et racisme*. Paris, Salvat, Barcelone, Lausanne : Robert Laffont-grammont, 1976.
- TOWA, M. *Léopold Sédar Senghor : Négritude ou servitude ?* Yaoundé : Clé, 1971.
- UNESCO. *L'affirmation de l'identité culturelle et la formation de la conscience nationale dans l'Afrique contemporaine*. Paris : Unesco, 1981, 1986.
- UWODI, MONU M. *La Philosophie et l'africanité : critique d'un intellectualisme fermé*. Paris, Budapest, Turin : L'Harmattan, 2003.
- VAN BINSBERGEN, Wim M. J. (ed.). *"Black Athena" : Ten Years After*. Amsterdam : *Talanta*, XXVIII-XXIX/1996-1997.
- VIGH, Á., (Ed.). *L'identité culturelle dans les littératures de langue française*, actes du colloque de Pécs, ACCT, Paris et Presses de l'Université de Pécs, 1989.
- 60 PEINTRES BLACKS* - catalogue de vente - Paris : Binoche et Godeau, 1991.
- VOGEL, S., assisted by EBONG I., *Africa Explores. 20th Century African Art*, the Center for African Art, New York and Prestel, Munich, 1991.
- WEINREICH, P. and SAUNDERSON, W. *Analysing Identity Cross – Cultural, Societal and Clinical Contexts*. London, New York : Routledge, 2003.
- WERBNER, R. *Memory and the Postcolony. African Anthropology and the Critic of Power*. London, New York : Zed Books, 1998
- WILLET, F. *African Art*. New York : Thames and Hudson, 1971.
- WORLDS ENVISIONED : ALIGHIERO E BOETTI AND FRÉDÉRIC BRULY BOUABRÉ*. New York : Dia Center for the Arts, 1995.
- YABA, A. *Négritude. Eine kulturelle Emanzipationsbewegung in der Sackgasse?* Göttingen : Herodot, 1983.
- ZABUNYAN, E. *Black is a color. Une histoire de l'art africain-américain contemporain*. Paris : Edition Dis Voir, 2004.

ANNEXES

Les annexes concernent des observations et informations que nous avons notées lors de nos séjours en Afrique, de nos rencontres avec les artistes, les acteurs du système artistique dans les pays visités. Nous tenons néanmoins à signaler que seuls trois pays apparaissent dans ces annexes : le Bénin, le Burkina Faso et la Côte d'Ivoire. Le cas du Sénégal ayant déjà été traité dans les chapitres portant sur la biennale, nous avons jugé inutile de nous répéter. Au nombre des éléments figurant dans ces annexes, nous avons :

- A. un panorama du système artistique au Bénin, au Burkina Faso et en Côte d'Ivoire.
- B. Interview du Professeur Yacouba Konaté, commissaire général de Dak'Art 2006.
- C. OO : Texte fictif de Romuald Hazoumé.
- D. Dossier de candidature à l'attention des artistes pour la 7^{ème} édition de la Biennale de Dakar.
- E. Tableau des 16 principaux signes du FA.

A. Panorama de la situation artistique au Bénin, au Burkina Faso et en Côte d'Ivoire

La politique culturelle béninoise

Le patrimoine culturel : le poids de la tradition

A l'inverse de pays comme le Sénégal ou la Côte d'Ivoire, le Bénin a accordé bien peu d'intérêt à la culture sous son aspect plastique. Les structures qui accompagnent les arts plastiques sont encore très récentes, très jeunes. Dans la politique culturelle de l'Etat les arts plastiques occupent une portion congrue. En fait les arts plastiques sont quasi inexistant dans ce qui tient lieu de politique culturelle du Bénin. La promotion des arts plastiques est de ce fait assurée par des structures étrangères et/ou privées.

Des quatre pays étudiés, le Bénin est certainement celui dans lequel le poids de la tradition exerce une grande influence dans la politique culturelle. De ce fait, ce qui tient lieu de politique culturelle au Bénin, c'est la valorisation du patrimoine, tangible ou intangible. On pourrait faire remonter l'intérêt pour le culturel au Bénin au Festival international des arts et cultures vodun, Ouidah 92. Organisé par le gouvernement du renouveau démocratique, le festival, qui se tint en février 1993, avait pour but de réhabiliter les aspects de la culture traditionnelle qui avaient été interdits sous le précédent régime marxiste. Il s'agit avant tout d'un acte politique, qui permettait au nouveau régime en place de s'attirer la sympathie d'une couche de la population heureuse de renouer avec des pratiques culturelles fédératrices. D'autre part ce festival constituait l'un des meilleurs moyens pour ouvrir le pays sur la scène internationale et à l'économie de marché après 17 ans de totalitarisme. L'institution de Ouidah 92, avait donc entre autres pour but d'attirer des investisseurs au Bénin, en tablant sur le tourisme culturel.

A cette occasion, de nombreuses œuvres ont été commanditées par les autorités politiques aux artistes, qui jusque là étaient pratiquement inconnus dans leur propre pays. Ces œuvres devaient servir à baliser ce que fut la route de l'esclave aux XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles. Ainsi on retrouve des œuvres d'artistes tels que : Cyprien Tokoudagba, Dominique Kouas, Théodore et Calixte Dakpogan, Romuald Hazoumé, etc. Ces différentes œuvres qui servaient également à commémorer un aspect de l'histoire de cette partie du continent liée à la traite esclavagiste, s'inscrivirent dans une double articulation religieuse et mémorielle. Ces œuvres s'adressaient d'abord aux Africains de la diaspora, descendants d'esclaves qui ne gardent parfois de leurs origines africaines que le lien religieux, à travers des pratiques culturelles pas très éloignées du vodun originel.

Paradoxalement, la politique culturelle du Bénin, dans sa *dimension exportable* fait la part belle aux aspects religieux, que ce soit avec Ouidah 92, la fête annuelle du vodun⁴⁷⁴ ou encore le festival annuel Gospel et Racines⁴⁷⁵. Ceci pourrait expliquer pourquoi les œuvres réalisées par la plupart des artistes béninois de Romuald Hazoumé à Sylvain Paris Kouton en passant par Georges Adéagbo, Dominique Kouas, Gérard Quenum, Ludovic Fadaïro, font assez souvent allusion au référent religieux, en l'occurrence à la culture vodun.

De fait la politique culturelle au Bénin, a donné naissance à une politique patrimoniale dont on peut dire qu'elle est tournée uniquement vers la valorisation d'éléments anciens, traditionnels ou intangibles au détriment d'œuvres d'arts contemporaines totalement excluent des pratiques culturelles du gouvernement. On peut mesurer l'importance accordée au patrimoine ancien, lorsque l'on porte un regard sur les musées du Bénin et sur les collections qu'elles abritent. Il existe six musées publics en République du Bénin, qui sont :

- le musée historique d'Abomey,
- le musée Honmè de Porto Novo,
- le musée d'Histoire de Ouidah,
- le musée Ethnographique "Alexandre Sènou Adandé" de Porto Novo,
- le musée de Plein Air de Parakou,
- le musée Régional de Natitingou.

Deux des six musées sont abrités dans d'anciens palais royaux (Abomey et Honmè), avec des collections constituées pour l'essentiel d'objets royaux et cultuels, d'instruments de musique et autres objets liés à la vie des royaumes en question; Trois autres ont trouvé place dans des édifices coloniaux. Il s'agit du musée de Ouidah, qui abrite ses collections dans l'ancien Fort portugais, et les musées Ethnographique de Porto Novo et Régional de Natitingou qui sont logés dans des bâtiments coloniaux réhabilités pour la cause. Les collections dans ces musées sont soit d'ordre ethnographique (Alexandre Adandé, Natitingou), ou soit consacré à l'histoire de l'esclavage (Ouidah).

Il n'existe donc aucun musée à caractère public destiné à l'art moderne ou contemporain. Lorsque l'on lit la charte culturelle dont s'est doté le Bénin en février 1991, la politique culturelle béninoise apparaît exclusivement orientée vers une "patrimonialisation

⁴⁷⁴ Le gouvernement du Président Nicéphore Soglo a institué le 10 janvier comme journée consacrée aux cultes voduns.

⁴⁷⁵ Festival organisé chaque année en vue de rapprocher la Diaspora africaine des Américaines de leur terre ancestrale.

identitaire", de laquelle le champ de la création plastique est extrêmement marginal. Même si dans le titre six de ladite charte consacrée à la création artistique, l'Etat entend introduire "des disciplines artistiques et culturelles"⁴⁷⁶ dans les programmes nationaux d'enseignements"⁴⁷⁷. Ce qui n'est pas encore le cas, alors que la Charte date déjà de plus de quinze ans, et le ton sur lequel elle est rédigée laisse croire l'on est encore bien loin de l'application sur le terrain, de l'article en question.

L'exécution de la politique culturelle béninoise est une attribution dévolue au Ministère de la culture, de la communication et des technologies nouvelles (MCAT). Au sein de ce ministère, la Direction de l'Action Artistique et Culturelle (DAC) s'occupe particulièrement de la mise en œuvre de la politique culturelle, tandis que la Direction du Patrimoine Culturel (DPC) a en charge l'aspect patrimonial. Mais parfois ce dernier organe technique s'intéresse à l'aspect artistique dans la mesure où la dimension plastique est souvent liée au champ du patrimoine comme c'est le cas des œuvres intégrées aux musées. On pourrait certainement dire que le Bénin possède peut être une politique patrimoniale, mais aucune politique culturelle réelle, encore moins une politique s'intéressant aux arts plastiques. Le rôle de la DAC se réduit parfois à l'organisation ou au parrainage de manifestations musicales ou théâtrales, encore qu'elles sont surtout le fait de promoteurs privés. Des concours d'arts plastiques, des manifestations d'art comme par exemple des expositions sont inexistantes, lorsque la création plastique n'est pas tout simplement identifiée avec la création artisanale⁴⁷⁸. Au niveau patrimonial même la situation est bien loin d'être reluisante, puisque bien qu'elle soit l'organisme en charge de la politique du patrimoine, la DPC a une action très limitée, du fait d'un manque total de moyens. En fait c'est tout le Ministère de la Culture qui est limité au niveau des moyens de mise en œuvre d'une politique culturelle véritablement efficace. C'est ainsi que d'autres institutions extra étatiques suppléent à la déficience de l'Etat béninois en matière de politique culturelle.

L'Ecole du Patrimoine Africain (EPA)

⁴⁷⁶ Nous voudrions signaler ici que le terme *culturel* ou *culture* que l'on retrouve pratiquement dans toutes les phrases de la Charte culturelle du Bénin, est employé de telle sorte qu'il ne semble pas prendre en compte la dimension plastique.

⁴⁷⁷ Loi N°91-006 du 25 Février 1991 portant Charte Culturelle en République du Bénin ; Titre VI, Article 27 : "L'Etat béninois doit favoriser l'introduction des disciplines artistiques et culturelles dans les programmes nationaux d'enseignements"

⁴⁷⁸ Le Ministère de la Culture organise par le biais de sa Direction de l'Action Artistique et Culturelle, de façon sporadique des foires artisanales au cours desquelles certains artistes exposent leurs œuvres. Ces foires sont généralement boycottées par la plupart des artistes qui y voient de la part de leur Ministère de tutelle un manque de respect flagrant ou une ignorance totale de leur pratique artistique.

L'Ecole du Patrimoine Africain est avant tout un établissement de formation aux actions culturelles à caractère universitaire. Issue du programme de Prévention dans les Musées d'Afrique (PREMA) initié par l'ICROM⁴⁷⁹, l'Ecole du Patrimoine Africain est une institution financièrement autonome, placée sous la tutelle des Ministères de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique, et de la Culture. La mission de l'institution à sa création en 1998 était au départ circonscrite à la politique patrimoniale. Depuis elle a diversifiée ses activités et les a étendues à tous les secteurs de la vie culturelle, organisant en certaines occasions des expositions d'artistes contemporains qu'elle a d'ailleurs pris l'habitude d'associer à ses activités⁴⁸⁰. Les activités de l'EPA sont cependant soumises à des contraintes régionales, car la mission de l'établissement n'est pas uniquement confinée au territoire national du Bénin. Il s'agit en effet d'un organisme à caractère international, dont les attributions dépassent l'espace géopolitique béninois et s'étendent à 26 pays africains subsahariens, francophones, hispanophones et lusophones. Une telle vocation extra territoriale interdit à l'Ecole de concentrer exclusivement ses activités au seul Bénin. D'autres part la fonction première de l'établissement qui est d'abord une formation aux métiers du patrimoine, préservation, conservation, restauration et muséographie, occupe une place assez importante, ne laissant que peu de place à d'autres activités comme la promotion de l'art contemporain et à la création plastique. Cette dernière peut apparaître parfois comme une activité ponctuelle, bien que l'EPA s'efforce d'en faire une activité régulière. Avec son programme *Académie des Fées*, l'EPA entend développer chez les enfants et les adolescents, une sensibilité culturelle et artistique.

La Fondation Zinsou

L'apparition de la Fondation Zinsou dans le monde de l'art est toute récente. Elle a en effet ouvert ses portes le 6 juin 2005 dans la capitale économique béninoise. Cette Fondation privée que l'on doit à la famille Zinsou, s'est donnée pour tâche de promouvoir la culture du continent africain. Elle est inscrite au Bénin sous le couvert d'une Association de droit béninois, mais est aussi enregistrée au titre de fondation de droit français. Ce dernier devrait permettre à la structure de pouvoir réunir des concours financiers internationaux.

⁴⁷⁹ Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels.

⁴⁸⁰ Entre autre signalons le projet intitulé *Copahuba* organisé par l'EPA en collaboration avec le Jardin des Plantes et de la Nature (JPN) et l'artiste béninois Romuald Hazoumé, les différentes activités du Noël des Enfants toujours avec le JPN, avec l'artiste Donatien Didier Alihonou ; des expositions d'artistes contemporains dans ses locaux.

L'un des objectifs que se donne la Fondation Zinsou, est de rendre visible l'art contemporain africain sur le continent. Cette visibilité des artistes africains, passe non seulement par les expositions que la Fondation prévoit d'organiser, mais aussi par l'acquisition d'une collection permanente qui sera exposée dans un musée créé à cet effet. L'ambition est noble et la tâche ardue, mais la Fondation est jeune, tout comme sa présidente, et l'enthousiasme de cette dernière balaie déjà le scepticisme que certains pourraient avoir. Les destinées de la structure sont présidées par un conseil d'administration avec à sa tête, une jeune femme d'une vingtaine d'années, Marie-Cécile Zinsou.

L'une des premières actions entreprises par l'équipe dirigeante a été d'inaugurer l'ouverture de la Fondation avec l'exposition consacrée à un artiste emblématique de la scène culturelle béninoise, Romuald Hazoumé. Certaines des œuvres présentées n'avaient jamais exposées. C'était donc une première pour le public béninois de pouvoir enfin découvrir les œuvres d'un artiste localement connu, mais dont le travail n'était visible que sur la scène internationale. Une telle initiative pionnière en Afrique, bien qu'elle soit encore un cas isolé témoigne cependant de la capacité du continent africain et des Africains eux-mêmes de s'approprier leur art. Il est à souhaiter le public auquel s'adresse cette action y réponde avec intérêt.

L'art contemporain

L'art contemporain au Bénin, comme presque partout en Afrique est une catégorie fourre-tout dans laquelle tout ce qui échappe à une quelconque définition, à toute logique vient trouver sa place. Ce flou est entretenu par les différents acteurs culturels, allant des galeries aux artistes eux-mêmes, qui pour la plupart ignorent ce que recouvre exactement la notion d'art contemporain, mais aussi le concept d'art lui-même : Il est fréquent de rencontrer certaines personnes qui se désignent artistes, mais dont la pratique est bien loin d'être considérée comme artistique. Dans certaines Galeries, hôtels ou espaces touristiques, il n'est pas rare de trouver exposés des œuvres, souvent de qualité médiocre, destinées aux touristes.

Le paysage artistique béninois est parfois si désolant que l'on peut se poser la question s'il existe un art contemporain béninois. La question pourrait choquer, mais il est clair à l'analyse de la scène artistique béninoise, qu'il n'existe pas encore d'art contemporain au Bénin. Ce dernier n'a pas encore véritablement émergé, et a encore bien du mal à le faire. Il existe assurément des artistes contemporains béninois, certains de carrures

internationales comme Romuald Hazoumé, Georges Adéagbo, Cyprien Toukoudagba, Dominique Zinkpè, dont la création obéit à ce que l'on pourrait qualifier de "philosophie artistique". Ces derniers vivent et travaillent sur le sol béninois, mais s'ils ont assurément réussi une carrière internationale, force est de reconnaître qu'ils sont ignorés par les autorités politiques et la politique culturelle de leur pays, et qu'ils sont pratiquement inconnus de leurs compatriotes.

De sorte que leurs œuvres s'adressent le plus souvent à une élite composée de fonctionnaire internationaux, ou au marché international, puisqu'il n'existe pas de marché local de l'art. Or parler d'art contemporain dans un pays exige l'existence de conditions et de structures préalables, dont les interactions réciproques permettent le développement de la création artistique. Au Bénin, ces conditions et ces structures commencent à peine à se mettre progressivement en place. Si l'on considère aussi que l'art contemporain est à la fois une catégorie temporelle et esthétique, on pourrait dire qu'il existe peut être des œuvres contemporaines au Bénin. Ces dernières rentrent pour la plupart dans la catégorie temporelle. Par contre dans la catégorie esthétique, seules certaines des œuvres des artistes béninois de renommée internationale et de quelques uns des artistes locaux y ont accès, mais sont présente sur la scène internationale plutôt que sur le territoire béninois.

Lorsque l'on porte plus loin le regard sur l'art contemporain béninois, le constat est tout simplement consternant. La pratique artistique de certains « artistes » se limite à « fabriquer » des œuvres sans aucunes significations autres que celles que leurs auteurs veulent bien voir en elles ; sans aucune logique formelle, encore moins esthétique, sans aucune démarche conceptuelle. L' « artiste » copie, bricole une toile, un objet dont la seule finalité est de plaire au regard, encore que chez certains de ces « bricoleurs », la notion d'œuvre d'art recouvre un assemblage d'objets hétéroclites que le spectateur en aucun cas ne devrait pouvoir comprendre, juste pour témoigner d'une certaine pseudo capacité de l'artiste à être aux marges de l'irréel. Chez beaucoup de ces pseudo artistes convertis au métier de l'art par des nécessités pécuniaires, le hasard fait office de démarche artistique, et l'emporte sur toute véritable conception ou construction d'œuvre d'art. Il est parfois effarant de constater que chez certains artistes l'inspiration n'a aucune frontière avec des expressions plastiques copiées chez d'autres artistes, et sur lesquelles l'on plaque sans aucune logique des éléments destinés à donner un cachet plus personnel à l'œuvre ainsi créée. Bien peu d'artistes au Bénin s'investissent dans une véritable recherche plastique tant au niveau du matériau, de la couleur que de la forme.

La création et la production artistique ou ce que l'on pourrait qualifier de tel, est terriblement faible. Bien peu d'œuvres peuvent prétendre remplir les critères de qualité.

Cette situation est due au fait que le cadre théorique favorable à l'émergence et au développement d'une culture artistique contemporaine vraie est extrêmement faible, voire inexistant.

Cadre théorique

L'enseignement des arts plastiques est une activité marginale et n'existe pratiquement dans aucun programme scolaire. Pour montrer à quel point cette discipline est marginale, il suffit de se rendre compte qu'en dehors des établissements d'élites, fréquentés surtout par les enfants d'expatriés, et qui suivent plutôt un programme français, ou anglophone, le seul établissement béninois qui porte un réel intérêt à la formation artistique, est le village d'enfants S.O.S. Abomey Calavi.

Construit grâce au soutien financier d'organismes étrangers, le Village d'enfants S.O.S, fait partie de l'organisation allemande internationale SOS-Kinderdorf International. Bâti sur un espace d'environ 5 hectares, il rassemble des habitations pour le personnel et les enfants, un centre de santé, des bâtiments administratifs, une bibliothèque et des salles de classe. L'établissement dispense des enseignements pratiques dans divers domaines artistiques qui vont de la peinture à la musique en passant par la sculpture ou le dessin. Ce centre apparaît cependant surtout comme un établissement pour les couches défavorisées de la population, qui ont du mal à scolariser leurs enfants. Aussi pour une partie de la population, ce centre se destine aux enfants marginaux ayant peu de facilité à s'adapter au système éducatif conventionnel.

L'enseignement artistique dans ce centre, comme nous l'évoquions plus haut est surtout d'ordre pratique et vise à fournir aux enfants un savoir-faire professionnel. Les lacunes sont malheureusement d'ordre théorique, car les élèves n'ont pas généralement les bases théoriques qui pourraient déjà permettre d'envisager un enseignement avancé de niveau académique, qui hélas n'existe pas encore en République du Bénin.

Le Bénin ne possède en effet aucune école de formation d'art de type académique. Il existe bien sûr à l'université d'Abomey-Calavi au département d'Histoire et d'Archéologie, des enseignements consacrés à l'histoire de l'art. Ces enseignements sont compris dans la formation des étudiants, et sont insuffisants pour contribuer à former efficacement des historiens ou des critiques d'art. Mais bien peu d'étudiants portent de l'intérêt à une formation qui à priori, dans un pays comme le Bénin, ne semble déboucher sur aucune

perspective d'emploi. Par ailleurs, le nombre extrêmement réduit d'enseignants⁴⁸¹ de la discipline, et la presque inexistence de musées ou d'institutions s'intéressant à l'art contemporain, ne permet pas véritablement d'offrir des conditions optimum de formation aux étudiants.

La peinture

La peinture est le mode d'expression artistique le plus usité au Bénin. Cela est dû au fait que peindre, pour de nombreux artistes, demande relativement moins d'investissements financiers que d'autres modes d'expression. La plupart des artistes, cependant est plus ou moins polyvalente, quand bien même sa pratique artistique révèle une prédilection pour un médium par rapport à un autre. La peinture, d'autre part, jouit d'une position que l'on pourrait qualifier de stratégique dans l'art contemporain béninois. Elle n'exige pas en effet d'importantes contraintes liées soit au matériaux de travail, soit à la matière elle-même. Ce qui au regard de la sculpture, de la photographie, ou encore de l'installation, par exemple, la rend plus libre dans sa pratique. En revanche, le problème se pose quant à la créativité, lorsqu'il s'agit de faire preuve d'originalité, et non de copier ou de reproduire des œuvres déjà existantes. De plus comme l'écrit Stéphane Eliard⁴⁸² à propos de la peinture au Burkina Faso, les toiles trouvent beaucoup mieux des acquéreurs, du fait de leur légèreté par rapport aux sculptures, qui posent également des problèmes de volume pour leur transport, surtout lorsque les acheteurs sont des expatriés qui devront emporter avec eux les œuvres acquises. Par ailleurs, aux dires de certains artistes, la peinture confère plus de prestige que la sculpture, dans la mesure où elle leur évite d'être confondus à de simples artisans, chose courante dans l'univers de la sculpture. Ceci explique dans une certaine mesure, la raison pour laquelle un bon nombre d'artistes qui se lancent dans la profession commence en général plus ou moins par peindre, avant de progressivement s'orienter vers d'autres médiums. La peinture comme nous l'avons évoqué plus haut nécessite peu d'investissement sur le plan financier, même si l'accès au matériel de travail reste encore pour la plupart des artistes, difficile. Il existe bien-entendu, dans certaines librairies et magasins, du matériel de peinture, mais de qualité moyenne, et destiné en premier lieu à des cours d'initiation à l'art des élèves de collèges pour la plupart privés. De plus ces

⁴⁸¹ Il existe jusqu'à la rédaction de cette thèse au département d'histoire et d'archéologie, seulement un seul Maître-assistant en histoire de l'art, qui est de plus formé surtout à l'art traditionnel, mais qui de plus en plus introduit des enseignements sur l'art contemporain.

⁴⁸² Eliard, Stéphane. *L'art contemporain ...* Op. cit.

produits sont en général hors de prix pour bon nombre d'artistes débutants, et même parfois depuis longtemps dans la profession. Certains des artistes contournent la difficulté en préparant eux-mêmes leurs toiles, leurs pinceaux et leurs pigments. L'avantage d'une telle pratique en plus de son côté bon marché, est double : d'abord, elle permet à l'artiste d'apprendre à mieux connaître son matériel, et ensuite, elle lui permet de se différencier de ses congénères, et de se forger une sorte d'originalité liée au matériau. Ainsi à défaut de pouvoir innover absolument dans les choix thématiques, et la composition des figures, certains artistes fondent leur originalité sur les supports mêmes de leur peinture.

Thierry Gansa, par exemple, a choisi de peindre sur des morceaux de planches de bois accolées les unes aux autres, parfois cousues. Donatien Alihonou, quant à lui a fait sienne les plaques métallisées d'imprimerie, sur lesquelles il peint ou coud d'autres éléments, également en métal. Syl-Pâris Kouton, Makef ou encore Grek, composent leurs œuvres sur des toiles de leur propre facture, réalisées à partir de textiles achetés sur le marché local ou de sacs de jute récupérés sur place, et ensuite transformés en toiles selon des procédés propres à chaque artiste, mais dans lesquels intervient l'utilisation de la colle. Cette dernière joue également chez beaucoup d'artistes un rôle important dans la composition des œuvres, tout comme la terre ocre. L'usage généralisé de la terre dans les œuvres des artistes s'est aussi répandu presque partout en Afrique. Que certains y voient le signe d'une certaine authenticité africaine, peut laisser sceptique. Il serait plus à propos de reconnaître plutôt dans cette pratique, un phénomène de mode, doublé de l'illusion chez certains artistes de "faire plus africain" ; illusion d'ailleurs entretenue par certains galeristes, marchands d'art et autres "découvreurs" de talents. Cette forme de *folklorisation* de l'art contemporain, qu'il fût béninois en particulier ou africain en général, n'est pas sans inquiéter certains auteurs et critiques d'art. Ainsi Joseph Adandé⁴⁸³ s'interroge sur la pérennité d'œuvres conçues à partir de matériaux de récupération, dont la fragilité laisse peu de doute sur leur résistance au facteur temps. Joëlle Busca, elle, qualifie de *subterfuge d'exotisme* l'allégeance de certains critiques d'art et artistes africains aux matériaux de récupération. Elle écrit :

« Etablir certains matériaux en spécifiques de l'Afrique (le pigment, l'ocre, le sable, le tapa, le textile, le bois récupéré, le cauri...) relève de l'anthropologie culturelle, du primitivisme (...), les suites africaines de l'Ecole négro-caraïbes (Vohou-Vohou) font figure d'approche fantasmatique d'un archaïsme de la matière »⁴⁸⁴.

⁴⁸³ Joseph Adandé, "Art contemporain et dérangement", communication proposé à Africréation en 1997.

⁴⁸⁴ Busca, Joëlle. "Ce que l'Afrique fait au matériau". In *Afrique et art contemporain, Africultures* n° 48, Paris : L'Harmattan, 2002. P. 60.

Cette tendance à l'usage de matériaux supposés faire plus référence à l'Afrique n'est pas spécifique au milieu de la peinture, mais se retrouve également dans la sculpture et l'installation. L'érection de cette forme de pratique fondée sur des matériaux usés et pauvres, en philosophie, rend difficile une quelconque approche de l'art contemporain béninois, qui de ce fait se retrouve à n'être appréhendée qu'à travers un discours primitiviste, de mauvais alois. Certains artistes arrivent cependant à affranchir le matériau de sa pauvreté, et réussissent à lui donner une certaine noblesse. C'est le cas d'un Gérard Quenum, d'un Simonet Biokou ou encore d'un Romuald Hazoumé. Ils y parviennent surtout, parce qu'ils réussissent mieux que les autres certainement, à souligner le lien entre le matériau, le thème et une certaine esthétique de l'œuvre.

La tendance majeure qui se dégage de la peinture béninoise, laisse apparaître une certaine prédilection à l'abstraction, mais dans laquelle les artistes introduisent volontiers des éléments figuratifs⁴⁸⁵. Ludovic Fadaïro, le plus académique des artistes béninois est l'un de ceux dont l'œuvre picturale allie à la fois abstraction et figuration, mais dans laquelle on retrouve également des éléments de sculpture. Né en 1947 à Zinvié au Bénin, Fadaïro passe une vingtaine d'années en Côte d'Ivoire où il enseigne la peinture à l'Institut National des Arts d'Abidjan, et forme ainsi bon nombre d'artiste aux théories de la peinture. Formé aux techniques académiques, Fadaïro s'en détourne pour s'inventer un style personnel. Ses toiles sont une référence explicite à sa culture. Elles parlent d'un univers cosmogonique, qui se veut être africain, mais qui est peut être celui de l'artiste lui-même. Fadaïro parle de mystères, interroge sa culture mais surtout s'interroge lui-même. Il s'est forgé une réputation d'artiste philosophe, due à ses préoccupations théoriques. Les toiles de Ludovic Fadaïro sont composées en général sur la base de couleurs froides, que viennent rehausser des ajouts de tons chauds. Le bleu est presque partout omniprésent dans son œuvre. Un bleu évanescent qui va s'estompant progressivement comme l'oubli, et duquel émergent dans des halos plus foncés des signes géométriques, formés de carrés et de triangles. Ces signes géométriques servent de base à des visages fantomatiques d'êtres humains apparaissant en transparence sur les toiles, ou de repères et d'axes aux lignes qui parcourent les toiles, et qui le plus souvent sont orientées de façon verticale. Cette verticalité dans le travail de Fadaïro n'est certainement pas due au hasard, car de ses différentes œuvres se dégage une sorte de symétrie liée à la verticalité, dont l'axe de partage est souvent déterminé par un triangle dont la pointe est orientée vers le bas. On

⁴⁸⁵ Chez certains artistes, cette pratique abstraite cache en fait certaines lacunes techniques, comme par exemple la non maîtrise des bases du dessin. Point n'est besoin en effet pour ces artistes de savoir dessiner pour faire un bon artiste.

note cette importance de la symétrie dans les œuvres telles que *Le temple*, *Le sang des innocents*, *Le lien*, *Transmission*, ou encore *Les Habitants du vide*, la dernière installation de Fadaïro présentée lors de la 7^{ème} Biennale de l'Art Contemporain Africain, Dak'Art 2006. Cet équilibre dans les œuvres de Ludovic Fadaïro est certainement à mettre au compte de la métaphysique dont se réclame sa démarche artistique. Fadaïro établit en effet un pont entre un monde visible, physique rempli de formes saisissables, et un autre, invisible, peuplé de puissances, que la matière ne saurait saisir, mais que les symboles servent plus ou moins à matérialiser. Les symboles ne se résument cependant pas uniquement à des figures géométriques. Le cauri est *despotiquement* présent dans les œuvres de Fadaïro, qu'il fût peint ou réel. Le cauri semble apparaître chez Ludovic Fadaïro, en plus des figures géométriques, comme l'un des éléments majeurs pour l'interprétation d'un langage qui frise l'ésotérique. Le cauri pourrait alors être la clef pour comprendre le message en provenance du monde invisible. Le cauri comme clef d'interprétation d'un langage codé, rappelle le système géomantique du Fa, dans lequel il sert également d'instrument de divination⁴⁸⁶. Dans les toiles de Romuald Hazoumé, l'aspect ésotérique des signes géométriques liés au Fa est plus manifeste.

Si l'œuvre de Fadaïro est une interrogation intérieure sur un autre plan d'existence, les toiles de Simplicie Ahouansou s'ouvrent sur cet autre monde. Sa série sur les portes en est la parfaite illustration. Simplicie Ahouansou est né en 1964 à Porto Novo en République du Bénin. Comme la plupart des artistes béninois, il est autodidacte et puise tout comme Fadaïro, une grande partie de son inspiration dans sa culture béninoise. Mais alors que chez Fadaïro, les deux mondes, visible et invisible, s'interpénètrent réciproquement sans que l'on sache où commence l'un et où s'arrête l'autre, chez Simplicie Ahouansou, la frontière entre les deux mondes est réelle, et matérialisée dans l'espace de la toile par une porte. Une porte peinte ou parfois découpée à même la toile, créant ainsi un passage réel vers un autre espace. La porte chez Ahouansou remplit une fonction symbolique et initiatique. Elle agit comme un lieu de passage vers un niveau supérieur. La démarche de Simplicie Ahouansou, n'est pas loin d'être autobiographique. Les portes peuvent être en effet interprétées comme les passages qu'il franchit pour accéder au statut d'artiste. Elles traduisent donc non seulement son parcours individuel, mais aussi certainement son ouverture vers l'inconnu et à d'autres influences. Cette réflexion sur les portes, qui date des années 1990-2000, a

⁴⁸⁶ L'oracle, dans le système divinatoire du Fa utilise des noix de palme, de cola, mais aussi des cauris. La lecture se fait selon que les noix ou les cauris lancées tombent pile ou face.

progressivement évolué vers une prédilection affichée pour la géométrisation, comme on peut s'en rendre compte dans ses dernières réalisations.

Chez Sylvain Paris Kouton, la thématique joue un rôle de second plan. Il fait partie des artistes dont la démarche s'oriente plutôt vers une recherche esthétique fondée sur la dimension chromatique. Les toiles de Kouton montrent une recherche axée essentiellement sur l'équilibre des couleurs. Son œuvre est dominé par deux couleurs principales, le bleu et le jaune ocre. Inlassablement ces deux couleurs reviennent dans ses œuvres sans jamais provoquer de monotonie. Chez l'artiste, la signature est également un facteur important. Elle fait partie intégrante de l'œuvre d'art elle-même. Toujours centrée dans l'œuvre, au-dessus ou en-dessous des motifs peints, la signature de Kouton, est calligraphiée, et trouve sa place dans le tableau. Il n'y a dans les toiles de Kouton rien laissé au hasard. L'artiste semble habité par un souci permanent de la symétrie et de l'équilibre. Les toiles sont dépouillées de tout détail ou élément superflu. Il y a une sorte de légèreté qui émane des œuvres de Kouton. La distribution de l'espace dans les toiles contribue à renforcer cette impression de légèreté. Peu d'artistes béninois montrent un tel souci de légèreté, de maîtrise de la couleur et de recherche esthétique. Il est sans aucun doute certain que ce jeune artiste talentueux saura progressivement se faire un nom dans le milieu artistique béninois. Nous espérons toutefois que l'ouverture à un éventail thématique plus large viendra apporter le plus qui manque à son travail.

Le Burkina Faso entre l'art académique et l'artisanat.

Le Burkina Faso apparaît dans cette étude comme le pays où tout reste encore à faire. A l'exception de l'initiative mise en place par Suzanne Ouédraogo et des actions de la Fondation Olorun, qui disposent d'un rayon d'action assez limité, les artistes ont encore énormément de mal à trouver un cadre adéquat pour la promotion de leur art. Le domaine artistique est complètement délaissé par l'Etat qui semble y accorder très peu d'intérêt.

D'après les analyses de Stéphane Eliard, la culture a pris une importance particulière au Burkina Faso avec l'accession de Thomas Sankara au pouvoir, dans les années 1983. Elle avait pour but de servir les idéaux et les buts de la révolution. C'est en ce moment-là qu'elle serait devenu un outil au service du développement. Mais l'impulsion donnée à l'art s'est surtout traduite dans le domaine du cinéma, avec la consolidation du Festival Panafricain du Cinéma de Ouagadougou (FESPACO). Le FESPACO aurait été créé par le Centre Culturel Français et le ciné-club de Ouagadougou.

Sous la révolution, Thomas Sankara lui donna plus d'ampleur et en fit une manifestation de fierté nationale avec une aura internationale. Aujourd'hui la réputation du FESPACO s'étend bien au-delà des limites du pays, du continent africain, et fait de Ouagadougou, la capitale du cinéma africain au même titre que Dakar pour l'art africain contemporain ou Abidjan pour les arts de la scène. S. Eliard qui compare ces différentes manifestations dans les trois pays écrit à ce sujet :

« Il existe une biennale d'art africain contemporain au Sénégal qui n'a pas d'équivalent au Burkina Faso, mais ce pays offre, avec le FESPACO, la plus importante manifestation de la Sous-Région liée au septième art. La Côte d'Ivoire présente une situation encore différente : le M.A.S.A. [Marché des Arts et Spectacles Africain] d'Abidjan, par exemple, ne connaît pas de manifestations analogues dans les pays voisins »⁴⁸⁷.

En dehors de la manifestation cinématographique du FESPACO, un autre événement promu par Sankara fait de Ouagadougou un marché inconditionnel de l'artisanat africain. Il s'agit du SIAO (Salon International de l'Artisanat de Ouagadougou). L'artisanat au Burkina Faso est en effet un domaine d'activité extrêmement fécond. Le village de l'artisanat de Ouagadougou est d'ailleurs également investi par certains artistes n'étant pas classés sous le vocable artisans.

La politique culturelle de la Côte d'Ivoire.

Des quatre les pays étudiés, la Côte d'Ivoire est certainement celui qui possède les structures consacrées à l'enseignement de l'art, les plus solidement établies. Stéphane Eliard souligne cette importance des structures de formation artistique en Côte d'Ivoire lorsqu'il écrit :

« Actuellement, la Côte d'Ivoire est un pays qui compte des structures durables comme L'Ecole Nationale des Beaux-Arts d'Abidjan ou des musées consacrant des expositions à des artistes modernes, comme ce fut le cas, en 1999, avec Christian Lattier au musée d'Abidjan. Les programmes de l'Education Nationale incluent d'autre part l'enseignement des disciplines artistiques. A cela s'ajoutent quelques galeries et une clientèle nationale qui assurent l'existence d'un marché de l'art ivoirien »⁴⁸⁸.

C'est un héritage de la période coloniale que les autorités ivoiriennes à l'accession de leur pays à l'indépendance ont tout naturellement consolidé. L'école de sculpture de Bingerville fait partie des toutes premiers établissements artistiques fondés par les colons

⁴⁸⁷ Eliard, Stéphane. Op. cit. P. 30.

⁴⁸⁸ Ibid. P. 33.

en vue de promouvoir l'art africain d'expression africaine. Cette école est l'œuvre d'un français : Charles Combes. A l'indépendance, elle sera rattachée à l'Ecole Nationale des Beaux-arts.

En 1959 déjà, la Côte d'Ivoire dispose d'un Institut National des Arts. Les autorités ivoiriennes mènent à partir de 1960 une politique culturelle visant à faire connaître le nouvel Etat indépendant à l'extérieur et à attirer par la même occasion des devises étrangères par le biais du tourisme. Il ne faut cependant pas oublier que les rapports de la Côte d'Ivoire et du Sénégal ne sont pas étrangers du choix des Autorités ivoiriennes d'une politique culturelle forte. La rivalité qui a presque toujours existé entre les deux Etats n'est pas à exclure des raisons de la course à des infrastructures culturelles solides.

On compte quatre établissements publics réunis sous la tutelle du Ministère ivoirien de la culture et de la Francophonie :

1. l'Institut Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC)
2. le Lycée d'Enseignement Artistique (LEA)
3. le Centre Technique des Arts Appliqués (CTAA)
4. le Conservatoire Régional des Arts et Métiers d'Abengourou (CRAMA)

L'Institut Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC)

Il s'agit d'une structure de formation artistique de cycle universitaire. Sous cette dénomination générale, nous avons six établissements au nombre desquels on compte quatre écoles et deux centres de formation et de recherche. L'INSAAC est donc composé de :

- l'Ecole Nationale des Beaux-Arts (ENBA)
- l'Ecole Nationale de Musique (ENM)
- l'Ecole Nationale de Théâtre et de Danse (ENTD)
- l'Ecole de Formation à l'Action Culturelle (EFAC)
- le Centre de Formation Pédagogique pour les Arts et la Culture (CFPAC)
- le Centre de Recherche sur les Arts et la Culture (CRAC). L'accès aux différents établissements de l'INSAAC se fait par voie de concours direct

ou professionnel, et est ouvert aux personnes titulaires d'un baccalauréat ou d'un diplôme équivalent. Les candidats admis au concours d'entrée à l'INSAAC bénéficient d'aides financières sous la forme de bourses d'études.

Les cours dispensés dans ces établissements et centres sont à la fois théoriques et pratiques. L'Ecole des Beaux-Arts qui nous intéresse le plus particulièrement, propose une formation qui se fonde sur un cursus comprenant trois cycles de deux ans chacun :

Le premier cycle initie les étudiants aux différentes disciplines de bases et leur fait acquérir les bases méthodologiques, techniques et plastiques nécessaires à l'approche des problèmes de conception et de création dans le domaine des arts plastiques. Des matières telles que l'histoire de l'art, le dessin, la perspective, la chromatologie, l'anatomie artistique, l'esthétique, l'expression du volume et la peinture sont dispensées déjà dès la première année du premier cycle. Le cycle deux est axé sur la spécialisation de l'étudiant et l'affirmation de sa personnalité créatrice. Le troisième cycle poursuit la spécialisation amorcée au cours du deuxième cycle, et donne une dimension théorique supplémentaire à l'étudiant, qui doit présenter et soutenir un mémoire, après être passé auparavant par un stage obligatoire conclu par un rapport écrit.

Le côté théorique de l'enseignement est renforcé par des cours pratiques dans les ateliers que comptent les départements de l'Ecole. L'ENBA compte cinq départements eux-mêmes subdivisés en différents ateliers :

1. le **Département Propédeutique** compte sept ateliers, à savoir :

- > dessin
- > étude documentaire
- > peinture
- > expression volume
- > couleur
- > anatomie artistique
- > perspective

2. le **Département Art** comprend cinq ateliers qui sont :

- > art mural
- > céramique
- > gravure
- > peinture
- > sculpture

3. le **Département Communication** est composé de quatre ateliers :

- > infographie
- > photographie
- > gravure

- > peinture
- 4. le **Département Environnement** renferme deux ateliers :
 - > architecture d'intérieur
 - > design mobilier
- 5. le **Département Textile**, enfin compte deux ateliers :
 - > tissage et tapisserie
 - > design textile (conception et impression)

Le personnel de formations dans ces différents départements et ateliers est composé aussi bien d'enseignant locaux qu'étrangers, professeurs de rang universitaire, professionnels des métiers de l'art ou artistes. *Le Lycée d'Enseignement Artistique (LEA)*

Comme son nom l'indique, il s'agit d'un établissement d'enseignement secondaire dévolu à la formation artistique. Trois niveaux compose cet établissement : la seconde, la première et la terminale. L'enseignement dispensé dans ce lycée est conforme à celui prodigué dans les établissements généraux secondaires du second cycle, avec toutefois un horaire renforcé en ce qui concerne les disciplines artistiques. Ainsi, l'enseignement d'ordre général est complété par des cours d'arts plastiques, de musique, de théâtre et de cinéma. Quatre filières composent la formation :

1. les arts plastiques
2. la musique
3. les arts dramatiques
4. l'audiovisuel et le cinéma. L'entrée au Lycée d'Enseignement Artistique est

subordonnée à un concours organisé à l'attention des élèves des classes de troisième des collèges et lycées. Les lauréats bénéficient d'une bourse d'étude du ministère de la culture.

Le Centre Technique des Arts Appliqués (CTAA) et le Conservatoire Régional des Arts et Métiers d'Abengourou (CRAMA)

Le CTAA est un centre de formation technique et professionnel consacré aux métiers de l'art. Ce centre était à l'origine l'école de sculpture de Bingerville, fondée par le français Charles Combes peu avant les indépendances. La formation au CTAA dure trois années, au terme desquelles, l'étudiant obtient un Brevet Technique des Arts Appliqués. Ce diplôme est essentiellement orienté vers les professions libérales dans les métiers des arts et des arts appliqués. L'établissement est accessible par voie de concours, avec en prime une bourse d'étude pour les lauréats.

Le Conservatoire Régional des Arts et Métiers d'Abengourou, est quant à lui, surtout orienté vers des ateliers, stages et cours de perfectionnement. C'est le seul des établissements de formation artistique à ne pas être situé dans l'extrême sud du pays. Il est localisé dans le centre-est du territoire ivoirien, et semble en être encore à l'étape de projet pilote.

Les établissements de formation aux métiers de l'art ont joué un rôle important dans l'émergence et la construction de carrière d'artistes nationaux, mais également étrangers, à l'image d'un Barthélemy Toguo par exemple. Mais l'Ecole des Beaux-Arts d'Abidjan est surtout connue pour avoir été le lieu d'où est parti le mouvement artistique Vohou-Vohou, qui aura conforté l'idée de l'art africain comme un art de la récupération.

B. Interview du Professeur Yacouba Konaté, commissaire général de Dak'Art 2006

Réalisé par Sophie Eliot, Didier Houénoué et Verena Rodatus le 10/05/2006 à Dakar.

Sophie Eliot, Didier Houénoué, Verena Rodatus : La première question est tout à fait formelle. A quoi correspond votre fonction de Secrétaire général de la Biennale de Dakar ?

Yacouba Konaté : C'est une fonction qui fait de moi le directeur artistique de la Biennale. Je suis donc responsable des contenus artistiques de la Biennale. J'en suis le premier responsable, mais je suis secondé par des commissaires associés. Et comme vous le savez, ils sont au nombre de 7 : Barbara Murray du Zimbabwe, Olabisi Silva du Nigeria, Amy Horshack du MoMA à New York, Marie-Louise Syring du Kunst Palast de Düsseldorf, Youma Fall de la Biennale et deux hommes, Célestin Badinbanga du Congo et Abdellah Karroum du Maroc. Ensembles, nous avons en quelque sorte défini les contenus artistiques de la Biennale, c'est-à-dire procédé à la sélection des œuvres et également esquissé des installations des différentes expositions. C'est au vu de ces esquisses que le scénographe devrait normalement travailler, mais nous avons également dû participer à l'accrochage dans des conditions qui relevaient souvent de l'urgence, compte tenu du fait que les œuvres sont arrivées relativement tard pour celle qui sont arrivées. Il n'y avait pas toujours le personnel technique qu'il fallait dans les différents espaces au moment opportun. Nous avons ensuite également une responsabilité pour la définition du thème du colloque et son animation. Nous avons enfin initié une formation de guides et avons proposé des modalités de facilitation, d'amplification de la réception de la Biennale en terme de participation des groupes d'élèves. Ce sont des choses qu'ils faisaient plus ou moins, mais nous avons essayé de démontrer qu'on pouvait faire mieux. Mais malheureusement les moyens ont vraiment fait défaut et nous n'avons pas pu mettre en œuvre tout ce que nous avions prévu.

S. E., D. H., V. R. : Sur quelle base avez-vous constitué votre équipe ?

Y. K. : Il s'agit de personnes que je connais personnellement. Je peux dire que c'est sur la base d'un *cahier relationnel*. Le seul que je ne connaissais pas vraiment était Abdellah Karroum, mais qui a su s'intégrer très bien dans l'équipe. J'avais aussi une contrainte qui m'assignait à choisir au moins deux curateurs qui ne relèvent pas de l'Afrique. J'aurais donc pu prendre un australien et un chinois, mais j'ai préféré prendre une allemande et une

américaine. Je les connaissais tous parce que j'avais déjà travaillé avec eux, et je savais que c'étaient des gens pouvant entrer dans une logique d'équipe dans des conditions relativement difficiles, et aussi ce sont des personnes qui n'avaient pas d'à priori défavorables quant à l'Afrique.

S. E., D. H., V. R. : Nous en venons maintenant aux critères de sélection des artistes. Sur quels critères donc les artistes ont-ils été sélectionnés ?

Y. K. : La qualité !...disons la ...je n'aime pas le terme de séduction, mais je veux dire que la première chose qui a prévalu, c'est l'aspect visuel de l'œuvre, parce ce qu'il faut savoir qu'il y a eu deux types d'entrées dans le comité de sélection. Il y a eu des artistes qui ont soumis une candidature suite à l'appel à candidature qui a été publié par la Biennale et sur son site internet, et un certain nombre d'artistes qui ont été en quelque sorte présélectionnés par le commissariat, par les commissaires. Dans les deux cas, chacun fournir documents visuels qui ont été visualisés pendant une semaine. Chacun des commissaires faisait entendre son avis sur chaque œuvre. Lorsque apparaissaient des doutes, nous nous référions à la complémentarité qu'une œuvre pouvait avoir avec une autre qui était déjà là. C'est donc l'aspect visuel d'abord, ensuite c'est le propos, la proposition artistique et aussi la proposition thématique. Mais nous avions un thème relativement large qui nous permettait d'inclure pratiquement toutes les œuvres qui nous paraissaient intéressantes.

S. E., D. H., V. R. : Nous avons lu dans un journal de la place que le commissaire devait absolument tenir compte des œuvres qui avaient été envoyées au Secrétariat Général de la Biennale de Dakar. Il semblerait que les œuvres envoyées au secrétariat soient plus nombreuses que celles que les commissaires avaient proposées. Est-ce que ce n'est pas une limitation ...

Y. K. : Non ... non, ce n'est pas vrai. Nous avons reçu plus d'œuvres. Les œuvres envoyées par le secrétariat général de la Biennale, c'est celles dont je parlais tout à l'heure en disant que les artistes répondent à des appels à candidature. Je n'ai pas les chiffres en tête, mais nous avons travaillé sur à peu près 350 dossiers, mais aucun commissaire n'est venu avec plus de dix dossiers. Donc au maximum, les commissaires ont proposé 70 dossiers sur les 360, 350 qu'il y avait. Tout le reste concernait des dossiers, des candidatures qui ont été envoyées directement par les artistes au secrétariat général. Je

pense que cette modalité est intéressante parce que, comme c'est une Biennale qui n'a pas de grands moyens, nous n'avons pas non plus beaucoup de moyens pour faire les explorations. Et puisque nous voulions qu'il y ait un grand nombre d'œuvres qui n'aient pas encore été mises en circulation dans les expositions dites internationales qui concernent l'Afrique dans le monde, notamment en Europe ou aux Etats-Unis. Nous avons vraiment un effort d'originalité à faire, et en général, c'est ce que les commissaires avaient comme consigne ; essayer de trouver quelques artistes qui soient intéressants, mais qui sans notre Biennale n'auraient aucune visibilité.

S. E., D. H., V. R. : Vous êtes celui qui a proposé le thème de la présente Biennale, et nous aimerions savoir si vous êtes satisfait au niveau de la prestation des artistes, parce que quand on voit les expositions, on a parfois l'impression que certains artistes sont très éloignés du thème ; nous nous serions par exemple attendu à voir plus d'agressivité dans les œuvres des artistes, plus de critiques sur les sociétés africaines, sur la politique africaine. Nous nous serions par exemple attendu à voir une critique sur la situation de la Côte d'Ivoire, une critique sur la société sénégalaise. Apparemment on n'a pas vraiment beaucoup de choses là-dessus.

Y. K. : C'est un niveau de lecture, mais à un autre niveau de lecture, on peut dire qu'on a trop d'œuvres là-dessus. Vous avez certainement vu la réception critique qui a été faite par le quotidien sénégalais *le Soleil*, qui dit que la Biennale de cette année est placée sous le signe de l'engagement. Ça veut dire ce que ça veut dire ! ... Sur la situation de la Côte d'Ivoire, je crois que c'est un niveau de lecture, ... je peux vous citer, parmi les artistes ivoiriens qui étaient là, il y en a un qui a fait une œuvre appelée *Démocratie*, qui est liée à la situation de la Côte d'Ivoire, je peux le dire, parce que je connaissais le travail de cet artiste avant qu'il ne fasse ce type d'œuvre. C'est un artiste qui s'appelle Mohammed Diabaté et qui travaillait auparavant sur les problèmes de la conscience. Il faisait ce petit carré qu'il développait vraiment en termes de circonvolutions, mais assez carré pour donner l'idée d'une profondeur de la conscience pour demander à tout le monde de prendre conscience de lui-même. C'est à partir du moment que la crise a éclaté, la conscience n'est plus devenue la conscience de soi, elle est devenu la conscience sociale et cette conscience. Si vous lisez les graffitis qui bordent les cercles qu'il a fait maintenant, il s'agit de prises de positions. C'est l'œuvre que nous avons choisie parce que ses tableaux sont très grands ; sinon vous avez des corps complètement torturés qui renvoient aux événements qu'il y a là-bas. L'œuvre de Jems Kokobi, on ne peut dire qu'elle porte sur la crise ivoirienne, mais

à partir du moment où elle exprime la situation de tous les exilés n'est pas loin du contexte. C'est une situation sur le besoin de départ, la démangeaison du départ qu'il y a chez presque tous les jeunes en Afrique, que la situation ivoirienne a créée beaucoup plus qu'avant cette propension à l'exil. Je ne rabat pas ça seulement sur la situation ivoirienne, mais il faut bien penser que quand l'on dit critique sociale, ça ne veut pas seulement dire critique politique. Les œuvres sur la guerre qu'il y a dans cette exposition, il y en a au moins une dizaine. J'en citerai seulement trois : Eni Emmanuel, le nigérian qui a réalisé *Israël et Palestine* ; Israël et Palestine qui aujourd'hui renvoie aux événements du Congo, mais aussi de la Côte d'Ivoire. A partir du moment où vous avez un pays divisé, où vous avez une terre divisée, c'est la métaphore de toutes les zones de conflit ... Pensez aux œuvres de ces deux congolais qui sont dédiées aux anciens combattants ; Mpane et Tsimba, il s'agit d'œuvres qui portent sur la guerre, sans compter toutes les œuvres qui portent même sur les questions de pollution. La pollution, quand tu en pose le problème, c'est une critique sociale. L'œuvre où l'on voit les antennes des télévisions, le dessus des toits des maisons, c'est aussi une critique sociale. Ce n'est pas la seule d'ailleurs... je pense que l'analyse n'est pas juste, il y a vraiment une critique sociale dans cette exposition. Ça, c'est indéniable, sans parler même des vidéos. Tout ce dont j'ai parlé c'est les œuvres qui relèvent de l'écriture plastique conventionnelle, je veux dire classique. Mais quand vous regardez les vidéos, vous voyez aussi que les propositions politiques sont très nettes. Ça devient carrément politique. Donc, il ne faut pas confondre critique sociale et critique politique. Et même si on fait cette confusion, on est obligé de reconnaître qu'il y a une bonne vingtaine d'œuvres qui relèvent de la critique politique et sociale. L'œuvre de Ndary Lo par exemple, *Le refus de Rosa Park*, c'est de la critique sociale et politique.

S. E., D. H., V. R. : Mais nous avons quand même constaté, c'est notre propre perception, que dans le colloque on n'a pas beaucoup discuté de ces thèmes. C'était surtout plutôt des questions sur ce qu'est l'art africain ... le contenu des expositions, des discussions lui-même ne reflétait pas véritablement le thème. Nous avons eu l'impression que ces colloques n'ont pas déclenché de discussion sur les questions qui touchent réellement à l'Afrique. Vous avez dit que c'est une question de lecture, mais c'est aussi une question de réception.

Y. K. : Absolument ! Ça c'est sûr. Mais le colloque, le problème c'est que un thème comme celui-là, nous ne voulions pas en faire seulement une réception et une analyse esthétique. On pense que l'analyse esthétique a été plus ou moins abordée par l'exposition

et vous savez que la question même de la signalétique d'exposition a été un grand débat entre les commissaires. Vous avez des commissaires qui pensent qu'il n'est pas nécessaire de mettre le titre pour désigner une œuvre. Ils disent il faut juste mettre le nom de l'artiste, ce n'est pas la peine de donner des explications, parce que dans le catalogue on trouve quelques explications, et en plus nous avons fait un travail de documentation sur chaque artiste. Aussi nous ne pouvions consacrer tout le colloque à l'analyse des œuvres. Dans le texte introductif que j'ai rédigé pour le catalogue, j'ai essayé de proposer un parcours. Normalement j'aurai pu présenter ce texte aux discussions du second jour du colloque. J'aurai pu le faire, mais j'ai choisi d'élargir le débat parce que tout le monde n'était pas à même d'entrer dans le corps de cette discussion, et surtout, il ne faut pas être trop didactique. Dans ce genre de situations, il faut poser les problèmes, mais il ne faut pas considérer que les gens ne peuvent pas se faire une opinion par eux-mêmes. Vous vous êtes certainement rendu compte que la troisième journée était consacrée à la formation et aux échanges. Parce que ce qui intéresse les artistes, une fois qu'ils ont créé leurs œuvres, c'est que les gens les interprètent, mais eux qu'est ce qu'ils vont devenir après, comment ils vont vivre de leur art ? Quelles sont les perspectives pour eux ? Tous ceux qui sont donc venus faire des exposés sur leurs structures de formation, ont essayé de montrer comment les structures, certaines résidences (d'artistes) essaient de résoudre le problème de la circulation des artistes. Je pense que c'était une contribution assez intéressante. Pour résumer, je dirai que dans notre esprit, le colloque, le premier jour voulait s'ouvrir sur l'ensemble des sciences sociales, procéder à une sorte d'analyse pluridisciplinaire du thème. Le second jour on voulait faire plutôt un approfondissement des aspects esthétiques du thème, et le troisième jour c'était une sorte de rencontres-échanges, entre les artistes et différents partenaires de la Biennale.

S. E., D. H., V. R. : À ce propos, il y a une question qui nous préoccupe depuis le début de la Biennale, c'est le rôle du comité d'orientation. Aujourd'hui c'est le comité d'orientation, autrefois c'était le comité scientifique. Pour le programme et pour le concept de l'exposition quel rôle joue-t-il dans le soutien ou l'appui scientifique ?

Y. K. : C'est une question qu'il faut plutôt poser au secrétariat général.

S. E., D. H., V. R. : Vous ne travaillez pas avec l'équipe scientifique ?

Y. K. : J'ai essayé ! Mais malheureusement pour moi quand j'ai été nommé, le comité scientifique avait une présidente qui a été changée. Donc, au moment où j'allais la rencontrer pour travailler, elle n'était plus en exercice. Je ne l'ai donc pas rencontrée elle-même. J'ai rencontré des membres du comité scientifique à qui j'ai exposé mon projet, mais le rôle d'après ce que je comprends de ce comité qui maintenant s'appelle d'orientation, consiste à faire l'évaluation de la Biennale. Ce sont eux (les membres du comité) qui ont proposé après la précédente Biennale le choix d'un commissaire général. Il n'y en avait pas auparavant. Ce sont eux qui mettent en chantier les grandes lignes de la prochaine Biennale. Le secrétariat général exécute le programme défini par le comité d'orientation. Normalement dans la mise en œuvre, on doit les associer. Moi, j'avais souhaité les associer. Quand j'ai fait mon projet, j'aurais aimé discuter avec eux, et quand j'avais des difficultés, j'aurais aimé qu'ils s'impliquent pour que ces difficultés soient résolues. Mais malheureusement la structure s'est mise en place avec son nouveau président seulement en Janvier. En Janvier moi j'avais déjà fait mon comité de sélection. Donc je n'ai pas pu vraiment travailler avec eux. Le comité d'orientation a un rôle, mais moi je crois que ce rôle dépend des sollicitations, de la mise en contribution que l'on arrive à en faire. Je pense qu'on peut les impliquer, ils (les membres du comité) peuvent jouer un rôle. Pour moi ils peuvent être utiles. Je veux dire qu'ils peuvent être plus utiles qu'ils ne le sont actuellement. Lorsque je vais devoir faire mon rapport final, c'est au comité d'orientation que je vais le soumettre. C'est donc un peu comme le conseil d'administration qui se trouve au-dessus à la fois du commissariat et du secrétariat général, et qui se situe entre le ministère de la culture et le secrétariat général...

S. E., D. H., V. R. : C'est beaucoup plus un rôle administratif, ou ...comment dire...

Y. K. : Consultatif !

S. E., D. H., V. R. . : Nous avons par exemple visité les expositions et quand nous avons lu aussi le catalogue, il était écrit, qu'il y avait une quinzaine de femmes sur près de quatre-vingt sept artistes sélectionnés ! Alors de là à penser que la Biennale est sexiste ou misogynne il n'y qu'un pas ! Nous avons également lu l'article de Youma Fall qui regrettait un peu cette absence des femmes dans la Biennale. Elle est cependant également commissaire associé, elle est une femme, et la question que nous nous sommes posée,

pourquoi n'a-t-elle pas proposé plus d'artistes féminines ? Les œuvres des artistes féminines ne sont-elles pas à la hauteur ?

Y. K. : Pour continuer l'analyse, vous avez certainement remarqué que dans le comité de sélection, nous n'étions seulement que trois hommes pour cinq femmes. Donc, les choix qui ont été faits ont été faits majoritairement par les femmes. Sans compter que les personnes qui nous assistaient, les personnes qui ont participé de manière passive, qui n'avaient pas voix délibérative, mais qui assistaient à tous les débats étaient des femmes. Nous n'avons pas été sexiste. On m'a même demandé pourquoi j'avais autant de femme dans mon équipe. Je crois que tout dépend de l'offre. On peut aussi susciter des offres, mais cela suppose un peu plus de temps pour faire l'exploration. La dernière chose que je dirais, c'est que lorsque nous sélectionnons des artistes, nous ne sélectionnons pas des noms. Nous sélectionnons des œuvres, nous ne voyons pas nécessairement les noms. Je pense qu'on ne peut pas résoudre le problème de la représentation globale des femmes dans une exposition comme celle-là, sans faire un travail de prospection à la base, et surtout sans faire un travail de stimulation; parce que si dans un pays comme le Sénégal vous avez 10°/° de femmes sur l'effectif des artistes, vous ne pouvez pas vous attendre à ce que dans la sélection il y ait 90°/° de femmes. Je pense aussi qu'à la base, il n'y a pas beaucoup de femmes artistes, et ensuite les quelques unes qui existent ne sont pas l'objet d'actions volontaristes, d'encouragements, de promotions aussi conséquentes qu'on le souhaiterait. De mon côté par exemple avec Bill Kouélany, depuis que je la connais, j'ai fait ce qu'il m'était possible pour l'aider. Je lui ai facilité des résidences d'artistes, je lui ai facilité des achats de ses œuvres; c'est pareil avec Bellie Zangewa, cette jeune femme du Malawi pour qui j'ai facilité des achats de ses œuvres. Il ne faut pas seulement s'arrêter à celles qui sont déjà dans le métier, il faut le faire également pour celles qui commencent, mais il faut qu'elles viennent avec un minimum de choses au départ. Pour donner ce minimum, il leur faut être libérées des soucis du ménage, de la famille ... C'est un peu le reflet de la condition de la femme dans la société. Nous ne sommes pas dans une société qui offre beaucoup de chance aux femmes pour s'exprimer. Elles doivent le faire en *surtravail*. Alors qu'un homme peut tout simplement se dire peintre et s'installer dans un atelier, la femme est avant tout épouse dans un ménage, elle est d'abord mère. Tant qu'elle n'a pas fini de s'occuper de la maison, et peut être de faire la cuisine, elle ne peut pas dire "je vais travailler". Ce n'est donc pas simple pour elle. Il faut surtout encourager celles qui sont dans l'art, à y croire, à y demeurer, à se perfectionner, à être présentes partout où il le faut.

S. E., D. H., V. R. : Concernant les lieux d'exposition, on remarque que dans certaines Biennales, il est parfois courant d'exposer des œuvres à l'extérieur sur des places. Nous nous serions par exemple attendu à voir des installations sur la Place de l'Indépendance, une forme d'art qui s'intègre au monde urbain.

Y. K. : C'est une bonne idée. Vous savez c'est la première fois que la Biennale expose des œuvres dans un jardin, en l'occurrence dans le jardin de l'IFAN. Je pense que c'est un processus qui pourrait être continu. Des places comme celle de l'Indépendance, j'avais demandé qu'on y mette un écran géant. Il avait été prévu quelques écrans géants dans la ville de Dakar. Cela n'a pu se faire, et même aujourd'hui nous n'avons pas tout le matériel qu'il nous faudrait. Dans l'exposition elle-même, il y a des artistes qui ont apporté leurs propres vidéos pour installer leurs œuvres, parce que le matériel faisait défaut. Nous avons eu donc des problèmes de matériel. D'autre part exposer des œuvres sur la place de l'indépendance appelle à plus de sécurité. Les œuvres sont en effet assurées et s'il n'est pas possible de garantir leur sécurité, c'est déjà un problème. Les artistes dont les œuvres ont été installées dans le jardin de l'IFAN avaient au départ des craintes quant à une possible détérioration de leurs œuvres. Il a fallu leur expliquer qu'il ne pleut pas à Dakar au mois de Mai. Ils nous ont cru sur parole, mais ils ne sont pas complètement rassurés. Je pense que c'est une option intéressante, mais je ne suis pas pour que les œuvres soient exposées juste comme ça sur les places publiques, sans précaution. Une place comme celle de l'Indépendance, on peut l'aménager avec une tente, et donner ainsi visage à un lieu d'exposition. Il faudrait que ce soit un espace à la fois fermé et ouvert pour régler les problèmes d'assurance qui expliquent d'ailleurs que certaines œuvres ne sont pas arrivées et n'arriveront certainement jamais. Elles coûtaient très cher. La Biennale n'avait pas les moyens de les faire venir en ce moment-là. Ouattara par exemple n'est pas venu à cause des problèmes d'assurance. Il aurait bien aimé venir mais son galeriste nous demandait une grosse somme pour l'assurance. Nous n'avions pas les moyens.

S. E., D. H., V. R. . : Restons encore un moment aux espaces d'expositions : Vous avez quand même emprunté des lieux symbolique et historique à Dakar, comme la Maison des Combattants, le Musée de l'IFAN et la Galerie Nationale. Est-ce que vous avez lié le concept d'exposition (sciemment) aux contextes architecturaux ?

Y. K. : Non, nous avons essayé, mais la configuration des espaces est aussi déséquilibrée. Ainsi, nous ne pouvions pas occuper les espaces dans la manière thématique. Par exemple, on nous a enlevé un espace au dernier moment. C'était la cathédrale, nous voulions y mettre toutes les œuvres qui avaient une densité spirituelle. C'était la question qui touchait au religieux. C'est pour cette raison qu'on s'est retrouvé à la Maison des Anciens Combattants. C'était une fois encore la problématique financière qui a fait que nous n'avons pas pu obtenir tous les espaces demandés.

S. E., D. H., V. R. . : Est-ce que vous voyez dans l'art africain contemporain des tendances dominantes dans les thématiques et dans le choix ?

Y. K. : Je ne peux pas le dire, parce que tout dépend du choix que l'on fait, mais les questions d'identité restent des questions récurrentes et puis la question du politique. Et maintenant, ce qui me paraît nouveau, c'est les soucis écologiques, c'est-à-dire les questions liées à l'environnement. Si vous voulez, ce sont un peu les différents courants. Pour ce qui concerne l'identité, il y a l'identité personnelle comme l'identité collective et historique. Si l'on prend la question de l'identité, on pourrait facilement remplir une salle. Mais nous n'avons pas cherché à faire un classement thématique, mais plutôt de faire des salles relativement équilibrées. Mais quelques choix nous ont été imposés par la dimension des œuvres. Par exemple, les œuvres que l'on voulait mettre à la Galerie Nationale et qui étaient trop larges ont du être envoyées à l'IFAN. Ensuite, la salle des Anciens Combattants a réceptionné toutes les œuvres que l'on ne savait pas où placer, toutes les œuvres qui n'avaient pas de places assignées. Ensuite nous les avons équilibrées dans la salle.

S. E., D. H., V. R. . : Mais pour la Maison des Anciens Combattants, on avait l'impression que cette salle avait pour thématique la guerre et la violence ...

Y. K. : Il est vrai qu'au début les scénographes voulaient y mettre toutes les œuvres qui touchent à ce thème. Je n'ai pas été d'accord, parce qu'on ne peut pas « renvoyer la guerre à la guerre ». Il faudrait plutôt y envoyer tout ce qui touche à la paix.

S. E., D. H., V. R. . : Si on vous demandait les deux ou trois œuvres que vous préférez dans l'exposition ?

Y. K. : Je les aime toutes. Je suis un peu comme un père de famille qui doit aimer tous ses enfants, même s'il a des préférences. C'est vrai qu'on se demande parfois ce que certaines œuvres font dans l'exposition. Comme je l'ai déjà dit, nous n'avons pas eu les moyens qu'il nous fallait pour faire les explorations. Nous avons choisi les œuvres sur la base des photos qui nous ont été envoyées. Mais après avoir vu les œuvres en vrai lorsqu'elles sont arrivées, nous avons pensé que certaines des œuvres ne méritent pas de faire partie de la Biennale. Mais c'était trop tard. Si nous les avions vues auparavant, je pense que certaines n'auraient pas fait partie de l'exposition. Je ne veux pas citer des noms mais certaines œuvres n'auraient pas dû être exposées à la Biennale.

S. E., D. H., V. R. . : Une dernière question. Pourquoi vous avez classé certains artistes simplement dans la « catégorie Diaspora » au lieu de nommer leurs pays d'origine et leurs pays de résidence ?

Y. K. : À la précédente édition, il y a eu une exposition dite internationale, une exposition dite africaine et une exposition dite Diaspora. Cette année Nous avons décloisonné pour que tout le monde soit dans une exposition de la Biennale. Mais la notion de Diaspora est restée rattachée. On aurait pu nommer les différents pays, mais l'appropriation du terme « Diaspora » est une démarche des Africains qui tend à revendiquer toutes les diasporas comme la sixième partie du continent. C'est une des propositions qui a été faite à la première conférence des intellectuels et des chefs d'Etat en 2004 à Dakar. C'est l'idée que la Diaspora fait partie intégrante à l'Afrique. Mais selon moi, on pourrait aussi nommer les pays. L'autre proposition que je vais faire c'est d'inviter d'autres pays pour la prochaine édition : un pays européen, un pays asiatique etc. Ainsi, la Biennale aurait toujours une dominante africaine, mais va s'ouvrir progressivement aux autres cultures.

C. Fiction de Romuald Hazoumé

disponible sur : http://www.bj.refer.org/benin_ct/tur/hazoume/hazoume.htm. Consulté le 12/06/2004.

O O



Il y a quelques années, l'envie soudaine me vint de partir pour l'Autriche !

Mais, vous pouvez me croire, quand on a la peau noire, le visa devient plus qu'obligatoire !

Après un coup de téléphone, la liste des conditions nécessaires au voyage n'en finissait plus :

Puisque vous ne résidez pas en Europe

vous ne pouvez obtenir un visa depuis Paris

Puisque vous résidez au Bénin

vous allez le chercher chez vos voisins du Nigéria !!

Que de complications pour mettre à exécution cette envie soudaine qui nécessitait 15 jours de tribulations de Paris à Lagos, de Lagos à Paris pour pouvoir enfin m'envoler à destination de l'Autriche !!... sans parler de tous ses petits sous qu'il m'en coûterait, de la fatigue etc...

Je devais trouver un truc, le TRUC pour m'envoler directement depuis Paris, ma case de départ !!

Je suis parti plein d'espoir pour le consulat, armé de patience jusqu'aux dents, et sans faire de bruit j'ai suivi le sens de la queue.

La dame, celle qui est toujours assise avec un stylo à la main et qui regarde les pauvres africains avec son sourire en coin :

- Bonjour Madame ! c'est pour un visa spécial !

- Ah bon ! me dit-elle l'air cynique et elle enchaîne, lettre d'invitation, carte de séjour, compte en banque, assurance ???

- Madame, je lui répondis poli et souriant comme tout, je suis invité par Gustave, Gustave Klimt, bien entendu !

- Pardon ??
- Gustave Klimt !

Elle me regarde perplexe, du style, voilà autre chose maintenant ! Klimt, c'est le musicien non, ou quoi ??? Elle regarde mon képi décoré de pin's et tous les colliers dont je ne me sépare jamais.

- Attendez je reviens, je vais chercher quelqu'un qui va s'occuper de vous, finit-elle par me dire avec des yeux de hiboux et la bouche en cul de poule.

Au fond du bureau, je l'entends dire, pas en allemand mais dans le patois viennois :

- Y'a un malade avec plein d'amulettes qui veut un visa pour Vienne parce qu'il dit être invité par Klimt...

- Intéressant, répond son collègue.

Quelques instants plus tard, ce collègue (elle, je ne sais pas où elle est passée ???) s'adresse à moi sur le ton des médecins pour leur malade :

- Que puis-je faire pour vous aider ??? susurre-t-il ,
- J'ai reçu un coup de téléphone hier soir de Gustave Klimt qui m'invite à Vienne. J'aurais donc besoin d'un visa.
- Vous voulez bien parler de Gustave Klimt, le peintre ?
- Oui, c'est tout à fait ça, Gustave Klimt, je dois le voir de toute urgence, pour une affaire importante.

La dame avec son stylo était revenue entre temps et se cachait derrière son collègue. Elle dit alors à celui-ci :

- Ne perds pas de temps, tu vois bien que c'est un fou...

Le collègue lui répondit :

- C'est plutôt comique cette histoire ! et se risque à me préciser toujours avec son air

affable :

- Peut-être ne le savez-vous pas, mais Gustave Klimt est décédé depuis quelque temps déjà.

J'ai pensé en moi-même, oui, il est mort mais sais-tu au moins en quelle année. Je n'ai pas voulu les rendre ridicules. Aussi ai-je répondu :

- Pour vous, c'est vrai il est mort, mais pour moi non ! c'est là toute la différence !! Connaissez-vous le belvédère ? C'est à cet endroit que je dois le rencontrer !!! Il m'a même promis le tapis rouge. Une fois sur place, je devrais prendre l'entrée privée car des centaines d'appareils photos attendent...

Le collègue s'adresse à la collègue, discrètement :

- C'est sûrement un artiste, je comprends pas tout avec ces gens-là moi !!! je vais voir s'il peut garantir son voyage.

Il se tourne enfin vers moi :

- Puis-je voir votre passeport, s'il vous plaît ? votre billet d'avion

- Tenez

- Pouvez-vous prendre une assurance voyage ?

- Oui

- Pouvez-vous garantir 3 000 Francs par semaine, et me montrer les 6 000 Francs pour les 15 jours s'il vous plaît.

- Sans problème, les voici

- Alors je vous donne exceptionnellement un visa valable pour 15 jours. Si vous montrez votre billet de retour Paris-Bénin.

- Paris-Cotonou vous voulez dire, tenez.

- Alors revenez dans 48 heures chercher votre visa !

- Pardon ?? demain matin je dois être à Lausanne et j'ai besoin de mon passeport. Voyez vous-même il y a déjà un visa pour la Suisse !

Avec un air coincé, il me répond de repasser dans l'après-midi. Moi, je commençais à m'énerver... et dire que les blancs disent que les noirs sont mous et pas efficaces !!!!

- Cher Monsieur, vous devriez savoir qu'un homme au teint foncé, comme moi, ne peux pas faire trois pas dans Paris sans son passeport ! A moins que vous ne veniez en personne me sortir de derrière les barreaux ce soir !!! Vous perdriez encore plus de temps!

- Bon, attendez-là. Je reviens.

Il ne me trouvait plus rigolo du tout le collègue de la collègue !

Après une demi-heure d'attente, le collègue qui avait perdu son sourire me regarda à peine en me remettant mon passeport. J'ai dit alors dans le patois viennois :

- Merci, pas pour moi, mais pour ce que vous venez de faire pour l'ART !!!

A vrai dire, le collègue et la collègue (elle avait repris sa place et son stylo) sont restés la bouche ouverte... A mon avis, ils n'ont rien compris...

Moi, j'étais heureux d'être à Vienne. Gustave, comme promis, me reçut en grande pompe. Il me fit visiter le belvédère et je vis la longue file d'appareils photo et aussi de paires de chaussures que l'on appelle " Birkenstock ".

Gustave me fit loger dans un somptueux hôtel du centre ville.

Tout-à-coup, l'envie soudaine de réaliser une performance m'empêcha de penser à autre chose. Je me mis à peindre une grande toile de 4 m x 2 m sur laquelle je marquais uniquement le signe **OO** de ce texte.

Il devait être 3 heures du matin, un coin de la rue " Malher " devenait la scène de ma performance surdimensionnée. Je décidais de ne plus rien toucher.

Au petit matin, je remarquais depuis la fenêtre de ma chambre, un attroupement autour de ma toile. Des voitures se garaient n'importe où, d'autres faisaient demi-tour, des gens s'attardaient pour observer ce graphisme bizarre et encombrant.

La police arriva, alertée en raison de la pagaille provoquée par cette grande toile. L'enquête fut rapide, car quelques minutes plus tard, les policiers frappaient sans douceur à ma porte. L'interrogatoire commença sans délai. L'hôtelier n'avait pu les renseigner sur mon identité, Gustave avait bien fait les choses !!! N'appréciant pas leur brutalité et manque de courtoisie, je refusais catégoriquement de présenter mon passeport. Je savais à quoi je m'exposais. Je fus expulsé sur le champ afin que les journalistes ne puissent s'intéresser à cette histoire loufoque !! On me laissa tout de même le temps de récupérer ma toile; d'ailleurs personne ne voulait s'en approcher parce qu'elle dégageait une odeur pestilentielle !

Les autorités policières ne cherchèrent même pas à connaître ma nationalité, l'important pour elles était de m'expédier immédiatement dans le premier avion. Ainsi, ma nouvelle destination fut Port Moresby à l'est de Vienne, à 13 700 km.

A l'arrivée, le policier qui devait examiner mes papiers sourit à la vue de mon Képi. C'est un peu comme s'il avait été envoûté par tous mes gri-gri accrochés autour de mon cou, car il tamponna mon passeport sans même y jeter un oeil ! Et pour cause, il ne parvenait pas à quitter des yeux mes amulettes !

Une fois de plus, l'envie soudaine de réaliser une performance fut plus forte que tout. Je m'installais à l'angle d'une rue principale dans le centre ville.

Une foule de gens ne tarda pas à s'agglutiner devant ma toile en poussant des cris horrifiés. Des lanceurs de javelots venus de je ne sais où, se rendant certainement dans une salle d'entraînement, décidèrent de s'échauffer en choisissant ma toile pour cible ! Impossible de les en dissuader au risque de me faire trouser la peau ! J'étais impuissant devant cet abominable lynchage, à chaque coup de javelot donné c'était un coup porté en plein coeur ! Mais comment interdire ce spectacle avant que les autorités policières ne s'en mêlent. Trop tard, j'entendais déjà les sirènes de leur voiture...

Aucun dialogue possible, je partais encore pour une autre destination inconnue sous les moqueries d'un pauvre policier qui s'exprimait en Pidjin'English:

- Accroches-toi à ton Képi mon vieux, ce javelot supersonique t'aura expédié à 6 300 Km avant même que tu ne t'en rendes compte ! Bye, Bye...

Atterrissage forcé sur ce territoire des petits hommes aux yeux bridés ! A Pékin, j'étais cerné d'emblée par d'innombrables calligraphies.

Mon Képi magique, me mit sur le chemin d'un camarade de lutte. En plus, je possédais autant de médailles qu'un général. Est-ce qu'on ose demander à une autorité militaire ses papiers sans créer d'incidents diplomatiques graves ??? La Chine accueillait à bras ouverts le fervent admirateur de Mao que le camarade voyait en moi ! Un camarade de même grade que moi, me précisa-t-il, me demanda l'objectif de ma mission. L'envie soudaine parla encore à ma place : je devais faire une performance à Pékin.

Depuis le pousse-pousse qui avait été mis à mon entière disposition, je constatais les effets provoqués par le spectacle de la toile. Le bercement de la petite machine sur laquelle je jouais à l'espion ne tarda pas à m'endormir. Quelle ne fut pas ma surprise de constater en me réveillant ce qu'il était advenu de ma toile : elle avait subi les bombardements des journaux calligraphiés. Seul le symbole **OO** avait survécu car il se distinguait nettement...

Une manifestation nocturne fut organisée devant l'urgence de la situation au siège du parti. Je fus interrogé sur la Révolution. Quel piège pour moi, pauvre artiste, qui maîtrisait mal ce chapitre ! A vrai dire, ces considérations politiques étaient loin de mes préoccupations !

La sentence fut terrible. Considéré comme étant un espion américain extrêmement dangereux, les membres du parti estimèrent qu'il fallait m'expédier sans plus tarder hors du pays. Ils m'envoyèrent à Phoenix puisque l'avion allait décoller au moment où ils prirent la décision de me chasser.

Durant ce long voyage, je me liais d'amitié avec un chef indien qui retournait après de longs séminaires dans différents pays. Il s'agissait d'un homme très respecté. Il fit preuve d'une grande amabilité à mon égard en s'occupant de mes démarches. Il m'invita ensuite à le suivre sur son territoire.

Après un protocole d'amitié, et pour le remercier, je lui offris une toile me permettant ainsi de réaliser ma performance. Une fois achevée, les indiens créèrent tout autour de nouvelles peintures de sable et prièrent ensuite.

J'étais ravi de constater l'intérêt nouveau accordé par mes hôtes à ma toile. Je ne pouvais malheureusement pas prolonger mon séjour chez eux. Je devais rentrer chez moi au Bénin. Pour une fois, je décidais seul de ma destination. Je devais faire escale quelques jours à New York pour m'imprégner de la folie engendrée par cette ville.

Je m'installais dans la 42ème avenue sans que me soient jamais demandé mes papiers. J'avais choisi de me poser à cet endroit pour y réaliser ma dernière performance que je voulais pour l'occasion explosive.

Dans la nuit, j'installais ma toile au coeur de cette avenue fréquentée à toutes heures par des tagueurs-rapeurs black venant de tous les quartiers de la ville. Ma toile ressembla très vite à un immense graffiti tel qu'on en rencontre dans la zone new-yorkaise. Le problème est que dans cette rue, les tags étaient proscrits. Je devais emporter ma toile avant que le jour ne se lève. C'est à ce moment que je découvris que la totalité des graffitis qui venaient d'être réalisés représentaient tous la même chose : **OO**

Il n'y avait aucune différence entre leurs **OO** et les miens.

Cette découverte me bouleversa et je gardais jusqu'à mon retour chez moi cette joie extraordinaire qui ne me quittait plus.

Le jour de mon arrivée à mon domicile à Porto-Novo je me suis mis à rechercher la toute première toile que j'avais réalisée. Qu'était-elle devenue ? Je me rappelais soudain l'avoir vendu au préfet de la ville. Elle était maintenant en exposition permanente à un des carrefours les plus fréquentés, celui de Catchi. Je devais sans plus tarder aller la voir.

Quelle ne fut pas ma surprise de constater qu'elle était couverte d'inscriptions ou plutôt de slogans politiques :

Vive Kérékou !!! Vive le Renouveau Démocratique

Votez Soglo !!! A bas la Révolution

Une immense tristesse m'envahit devant le saccage que les jeunes gens avaient fait de ma toile. Cela faisait un long moment que je ne bougeais pas quand un vieux qui passait par là me dit :

- Ils ne connaissent même pas la signification de ce signe qui figure sur ta toile ! Tu la connais au moins toi l'artiste !!!???

- Non, dis-moi ce que cela signifie.

- Ce signe est le premier signe du *Fâ* (géomancie divinatoire), il s'agit de *Gbé-meji* qui dit ceci : *Ofa jiogbe ! so mô nô je agidigban do so nu me* (jamais la foudre n'atteint le rongeur au coeur de la montagne. Tout être à droit de vivre vivant sur terre).

En réalisant cette performance, j'ai eu la conviction de toucher à l'universel, de le contacter. D'une société à l'autre, d'un continent à l'autre, seuls les procédés changent pour exprimer des joies, des craintes, des angoisses face à la vie et contre la mort.

Toute ressemblance avec des personnages de la réalité seraient fortuites.

Si vous n'avez rien compris, vous me voyez ravi !!!???

D. Dossier de candidature pour Dak'art

République du Sénégal
Un Peuple - Un But - Une Foi

Ministère de la Culture

Secrétariat Général de la Biennale de Dakar



Appel à candidature

Thème de la Septième édition de la Biennale de Dak'Art « Art Africain contemporain : entendus- sous-entendus – malentendus ».

Extrait du règlement Général de la Biennale de l'Art Africain Contemporain :

" Article 8 : Les candidats à l'Exposition Internationale doivent avoir la nationalité d'un pays africain et faire parvenir un dossier de candidature au Secrétariat Général de la Biennale de l'Art Africain Contemporain au 19, Avenue Albert Sarraut, B.P.3865 Dakar RP, Sénégal."

▪ **Ce dossier doit comprendre les éléments suivants :**

1. Une lettre de candidature précisant le choix de l'exposition (Exposition Internationale)
2. Un curriculum vitae détaillé
3. Deux photos d'identité récentes
4. Cinq reproductions en couleurs d'œuvres récentes (sur support papier, magnétique ou numérique.) La mention du nom du photographe est obligatoire.
5. La fiche technique des œuvres présentées.
6. Des photocopies d'articles de revues d'Art et de textes critiques sur l'œuvre de l'artiste, un témoignage d'expert reconnu.

Ces documents ne seront pas retournés à l'artiste. Ils sont versés au fonds du Centre de Documentation du Secrétariat Général de la Biennale des Arts de Dakar.
Le Secrétariat Général de la Biennale des Arts de Dakar se réserve le droit de classer sans suite tout dossier incomplet.

▪ **Les dossiers complets doivent être envoyés ou déposés à l'adresse suivante :**

Secrétariat Général de la Biennale de Dakar
19, Avenue Albert Sarraut
B.P. 3865 Dakar - RP
Sénégal

▪ **Les dossiers doivent parvenir au Secrétariat Général de la Biennale de Dakar au plus tard le :**

30 octobre 2005

▪ **Fiche technique ci-jointe à compléter.**

DAK'ART 2006, la Biennale de l'Art Africain Contemporain

Secrétariat Général de la Biennale de Dakar
19, Avenue Albert Sarraut, B.P. 3865 Dakar - RP - Sénégal
Tel : (00 221) 823 09 18 Fax : (00 221) 821 16 32 Email : dakart@refer.sn
www.biennalededakar.sn













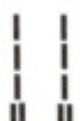

- Article 1 :** La Biennale de l'Art Africain Contemporain, DAK'ART, placée sous l'égide du Ministre de la Culture et du Patrimoine Historique Classé de la République du Sénégal, est un événement artistique international consacré aux Arts visuels africains et réunissant, autour de diverses manifestations, des artistes africains et de la diaspora, ainsi que des professionnels de l'Art Contemporain de tous les continents.
- Article 2 :** DAK'ART a pour objectifs de :
- Soutenir et favoriser la créativité, la promotion, la diffusion, la formation et l'éducation artistique en Afrique
 - Promouvoir les artistes plasticiens africains sur la scène internationale
 - Favoriser l'intégration de l'Art africain contemporain sur le marché international de l'Art
 - Contribuer au développement de la critique d'Art en Afrique et des publications sur l'Art et les artistes africains contemporains.
- Article 3 :** Le **Comité d'orientation** dont les membres sont nommés par le Ministre de la Culture et du Patrimoine Historique Classé a pour mission de concevoir et de définir le schéma général, les modalités de mise en œuvre et d'évaluation de la Biennale de l'Art Africain Contemporain. Il garantit la crédibilité professionnelle et assure le suivi et l'évaluation de l'événement. Il est le centre de légitimation des orientations face aux divers partenaires : artistes, universitaires, intellectuels, hommes de culture, opérateurs économiques et divers professionnels du monde de l'Art.
- Les membres du **Comité d'orientation** sont choisis en fonction de leur disponibilité et de leur compétence. Le Comité est dirigé par un Président. Le mandat du Président et des membres prend fin après le séminaire organisé pour l'évaluation de la Biennale. Ce mandat est renouvelable.
- Article 4 :** Le **Secrétariat Général** est le réalisateur de la Biennale de l'Art Africain Contemporain. Il a la charge et la responsabilité de la mise en œuvre pratique du scénario de l'événement avec les différents moyens mis à sa disposition par l'Etat du Sénégal et divers partenaires. C'est l'instance technique de gestion des ressources humaines, matérielles et financières, ainsi que des acteurs de l'événement, des équipements et des sites. Il est dirigé par un **Secrétaire Général** qui s'appuie sur des **Comités Techniques d'Organisation** placés sous son autorité et dont il coordonne le travail.
- Article 5 :** - Un commissaire général, assisté de commissaires associés prépare et présente le contenu artistique de la Biennale. Il est entièrement responsable de la sélection des artistes et des œuvres pour les expositions internationales. DAK'ART se déroule au mois de mai des années paires.
- Article 6 :** DAK'ART 2006 se déroulera du **5 mai au 5 juin 2006** sous le thème « Art Africain Contemporain : Entendus- Sous entendus malentendus ».
- Les principales manifestations sont :
- Les expositions Internationales d'Art Africain Contemporain
 - Le Salon du Design Africain
 - L'exposition hommage
 - Les Rencontres et Echanges
 - Dak'Art-Lab







E. Les 16 signes cardinaux du FA et leurs représentations indicielles et ésotériques


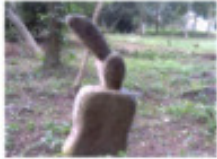




SCULPTURES COPAHUBA



SCULPTURES COPAHUBA				
N° O	Désignations	Signes	Significations	Sculptures associées
1	JIOGBE MEJI		<p>Naissance, vie, respiration. Il implique un début difficile mais un parcours aisé, une vie heureuse mais la perte d'un être cher. Ce signe gouverne le jour.</p>	
2	YCKU MEJI		<p>C'est ce qui est caché, le mystère. Yeku symbolise l'obscurité, les ténèbres, ce qui est flou, sombre. Il gouverne la nuit, les choses cachées et parle beaucoup des morts. En consultation, l'apparition de yeku signifie que la personne doit vénérer les morts.</p>	
3	WOLI MEJI		<p>Il parle de mort, de dette, de justice, de maladie. Pour un malade, quand woli apparaît, la personne court un risque de mort. Pour un commercial, il y aura beaucoup de ventes mais peu de réalisations concrètes. Pour un travailleur, le travail sera fructueux à condition que la personne se taise. En vie conjugale, il faut faire attention pour ne pas aggraver une situation antérieure.</p>	

4	DI MEJI		<p>Il parle de trahison, de mensonge, de comérage. En consultation, quand di meji suit un signe, il indique que vous avez un problème avec votre maman qui est fichée. En situation de travail, il indique une trahison et des problèmes imminents : une situation avantageuse peut changer.</p>	
5	LOSO MEJI		<p>Il indique la tristesse, les difficultés dans tous les domaines. C'est le signe du tonnerre. Il symbolise un individu farouche tous les jours. C'est ce qu'on appelle "mukubia".</p>	
6	WLGN MEJI		<p>Il implique une situation de conflit ; chacun étant campé sur sa position. Ce signe est gouverné par Sakpata. C'est ce qu'on appelle "nadison".</p>	

7	ABLA MEJI		Il implique un bonheur précoce qu'il faut vite exploiter, une opportunité qu'il faut saisir rapidement sinon... Celui qui est sous ce signe voyage beaucoup comme le "gbe". Ce signe est gouverné par le serpent Dan.	
8	AKLAN MEJI		Il implique la séparation, la division, le divorce. Ce signe est lié aux jumeaux : venus ensemble sur Terre, ils doivent se séparer pour vivre. Aklan est gouverné par les ahoovi et par legba. "Le filet ne peut tuer l'hippopotame"	
9	GUDA MEJI		C'est le plus violent des signes. Celui qui est né sous ce signe doit éviter les aires de tension et de conflit, les champs de bataille. L'apparition de ce signe indique qu'il n'y a pas d'ouverture ni de vie heureuse. Ce signe est gouverné par Gu, vodun des métaux.	

10	SA MEJI		Il implique la convoitise, l'envie et la jalousie. Ceux qui sont placés sous ce signe sont heureux, mais ils ont souvent un bonheur de courte durée. Ils envient leurs collègues qui réussissent. S'ils ne font pas attention, ils tombent en déchéance au soir de leur vie. Ils sont susceptibles d'attraper la méchante sorcellerie.	
11	KA MEJI		Ce signe parle des jumeaux et annonce la maternité. Il indique la facilité et l'aisance dans les réalisations. Ka est gouverné par les jumeaux et par legba.	
12	TLUKPON MEJI		Ce signe parle d'avortement et de fausses couches, de maux de ventre. Celui qu'il gouverne sait garder des secrets et évite les complots. En initiation, il prédestine une personne intelligente et juste. Il faut bien affiner ses armes et son argumentaire pour l'affronter. Tlukpon est gouverné par Danhwedo, par Kensi et Xevioso.	

13	TULA MCJI		Ce signe gouverne les bavards, ceux qui ne gardent pas de secrets et s'attirent des ennuis à travers leurs propos. En initiation, il s'agit de personnes intelligentes et heureuses, qui préfèrent les amis à la famille. Tula est gouverné par Legba.	
14	LCTC MCJI		Il gouverne la terre. Celui qui est né sous ce signe est un être puissant. Quand il pose un acte, il faut le respecter. Sa puissance lui attire des ennemis. Ceux-ci peuvent avoir raison de lui si il ne fait pas des sacrifices annuels pour échapper à la mort brutale. Ce 14 ^{ème} signe est gouverné par Sakpata et Kensi.	
15	CC MCJI		Ce signe annonce la rupture, l'éphémère, les lézardes. Ceux qui sont dominés par ce signe sont souvent malades et doivent faire des sacrifices annuels. Ce signe est gouverné par Sakpata et Abiku.	

16	FU MCJI		Il annonce la fragilité, l'éparpillement des avoirs et du patrimoine. Il évoque le deuil, la douleur. Pour conjurer, il faut faire des sacrifices à Oduwa, mère du monde. Fu est la mère de tous les signes du fa.	
----	---------	--	--	--

N.B. Le FA repose sur 256 signes associés. Il y a 16 signes majeurs, cités ci-dessus. Tous les signes sont organisés en paires, ce qui fait l'équilibre et la stabilité du système FA.

- § 5 PromO
- d) eine Versicherung, aus der hervorgeht,
 - aa) daß der Bewerber die Dissertation selbst angefertigt und alle benutzten Hilfsmittel angegeben hat;
 - bb) wo er gegebenenfalls die Dissertation als Prüfungsarbeit für eine andere wissenschaftliche Prüfung eingebracht hat;
 - cc) daß er die gleiche oder eine Arbeit ähnlichen Inhalts nicht an einer anderen Hochschule als Dissertation eingereicht hat;