



FONDATION CLÉMENT

AFRI

ARTISTES D'HIER ET D'AUJOURD'HUI

QUES

Ouvrage publié à l'occasion de l'exposition
Afriques. Artistes d'hier et d'aujourd'hui
conçue par la Fondation Dapper et présentée par la Fondation Clément
au François, Martinique, du 21 janvier au 6 mai 2018.

En couverture :
Punu, Gabon, masque *mukuyi*
Fondation Dapper, Paris
Inv. n° 0959
© Archives Fondation Dapper
Photo Hughes Dubois.

© 2018, Éditions Hervé Chopin, Paris / Fondation Clément, Le François / Fondation Dapper, Paris
ISBN 9782357203617
Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

FONDATION CLÉMENT

AFRI

ARTISTES D'HIER ET D'AUJOURD'HUI

QUES

Sous la direction de Christiane Falgayrettes-Leveau

Préface de Patrick Chamoiseau

Avant-propos	9
Christiane Falgayrettes-Leveau	
Rencontres avec l'Afrique : de l'absolu à la trace	11
Patrick Chamoiseau	
ARTS ANCIENS	16
Introduction	19
Christiane Falgayrettes-Leveau	
Afrique centrale, Afrique de l'Est, Afrique australe	28
Christiane Falgayrettes-Leveau	
Présence des esprits	30
Agir sur le monde	46
Des visages expressifs	56
Humain/Animal	64
Les insignes du pouvoir	68
Afrique de l'Ouest	76
Mythes et histoire	78
Christiane Falgayrettes-Leveau	
Les masques de l'initiation	102
Jean-Paul Colleyn	
Les êtres de l'autre monde	108
Alain-Michel Boyer	
Parures et trésors sacrés des Baule	125
Alain-Michel Boyer	
Offrandes et repas communiels	128
Alain-Michel Boyer	
Sièges royaux	132
Christiane Falgayrettes-Leveau	
L'or tout-puissant	134
Christiane Falgayrettes-Leveau	
L'univers yoruba	140
Christiane Falgayrettes-Leveau	
Sculptures en pierre de Sierra Leone	146
Alain-Michel Boyer	

ART CONTEMPORAIN	150
L'Afrique, l'art et le contemporain	153
Françoise Monin	
Interroger l'histoire	
Noblesse de la résistance, Ousmane Sow	158
Françoise Monin	
La diaspora d'Omar Victor Diop	163
Sylvain Sankalé	
Négritude/Tigritude vues par Hassan Musa	168
Barbara Tissier	
Dialogues avec l'histoire. Malala Andrialavidrazana	171
Christiane Falgayrettes-Leveau	
<i>Le Chef, celui qui a vendu l'Afrique aux colons</i>, de Samuel Fosso	176
Olympe Lemut	
Chéri Samba, le tambour parleur	178
Emmanuel Daydé	
<i>Glimpses of the fifties and sixties</i>, Sam Nhlengethwa	181
Olympe Lemut	
Cyprien Tokoudagba, quand un initié peint la légende	185
Nicolas Michel	
Fragments du présent	
Ouattara Watts, <i>The Woman of Magic Power</i>	188
Yacouba Konaté	
Regards et métaphores d'Omar Ba	192
Sylvain Sankalé	
Les jeux sans frontières de Barthélémy Togo	195
Emmanuel Daydé	
Corps présents, Kudzanai-Violet Hwami	201
Nicolas Michel	
Les fantômes du fleuve Congo, de Nyaba Léon Ouedraogo	204
Christiane Falgayrettes-Leveau	
Ransome Stanley, « Demi-teintes »	208
Daniela Roth	
L'art transgressif de Soly Cissé	211
Christiane Falgayrettes-Leveau	
Freddy Tsimba, l'incorruptible métal	216
Valérie Marin La Meslée	
Non indemnes. Sur Joana Choumali	219
Fabienne Kanor	
ANNEXES	224

ARTS

ANCIENS

PRÉSENCE DES ESPRITS

Christiane Falgayrettes-Leveau

Pays d'Afrique centrale, le Gabon, qui partage ses frontières avec la République du Congo, la Guinée équatoriale et le Cameroun, a connu de grands mouvements migratoires dont les plus anciens remonteraient aux XIII^e et XIV^e siècles¹.

L'arrivée des Portugais en 1472, puis l'implantation du XVI^e au XIX^e siècle de comptoirs hollandais, espagnols, anglais et français introduisirent et renforcèrent les bases d'un système économique conçu pour alimenter la traite négrière. En effet, les Européens se fournissaient en esclaves, ivoire, bois et autres matières premières auprès des populations côtières qui rapportaient de l'intérieur des terres des « marchandises », y compris des hommes, des femmes et des enfants destinés au commerce triangulaire.

À partir du XIX^e siècle, de nouveaux bouleversements vinrent déstabiliser le pays. La colonisation française² ouverte par les « tractations » des explorateurs, dont le plus connu est Pierre Savorgnan de Brazza, contribua largement aux migrations de populations vers les chantiers miniers et forestiers.

Les institutions qui régissaient autrefois la vie des peuples du bassin de l'Ogooué – le fleuve occupe les trois quarts du pays – privilégiaient les relations au niveau du lignage et non de l'individu. Celui-ci trouvait sa place au sein de sa communauté grâce à l'initiation, facteur d'intégration familiale et sociale. Par ailleurs, les liens indéfectibles avec les morts étaient sans cesse consolidés par le truchement d'actes religieux – chants, danses, offrandes – faisant partie intégrante des cultes d'ancêtres. Ils avaient en général pour supports matériels divers objets dont des reliquaires, boîtes en écorce, en vannerie, ou paquets en fibres végétales, surmontés de figures réalisées principalement en bois ou en métal.

Kota/Mahongwe

Gabon

Figure de reliquaire

Bois, cuivre et laiton

H. : 54,5 cm

Ancienne collection de Jay C. Leff

Fondation Dapper, Paris

Inv. n° 7557.



Harpe

Les Fang ont intégré au *bwiti*, rituel « emprunté » aux Tsogho, des éléments de leur culture ancestrale et d'autres appartenant au dogme chrétien. Ainsi, dans certaines branches du *bwiti* « réformé¹⁰ » s'est opéré un déplacement des objets utilisés traditionnellement. La ritualisation de la communication entre les vivants et les morts s'effectue par des substituts de la boîte reliquaire employée autrefois pour les cérémonies du *byeri*, et dont le *ngombi*, harpe à huit cordes, fait partie. Cet instrument occupe, dans le temple du *bwiti*, la place dévolue autrefois aux figures. Les mêmes rites sont attachés à la harpe, telle la cérémonie du « bain des cithares » qui remplace le « bain des reliques ». En 1969, l'administration préfectorale de l'Estuaire avait organisé une saisie des cithares, considérées comme des « fétiches¹¹ ».

Le *ngombi* sert lors des cérémonies du *bwiti* mais aussi au cours des réunions familiales et des festivités où, des heures durant, s'écourent les récits épiques du *mvèt*.

Le musicien conteur évoque la création du monde par Mebeghe, les combats et les victoires de son petit-fils Nzame, le premier homme. Celui-ci apporta les rudiments de la civilisation, des techniques de chasse, de l'agriculture et de la métallurgie et il fut à « l'origine de tous les clans et de tous les lignages¹² ». En réalité, le héros luttant contre les esprits maléfiques accomplit un long parcours initiatique. Est également célébrée dans le *mvèt* Nyingone Mebeghe, la première femme, compagne de Nzame et mère des hommes. La tête féminine surmontant le manche de la harpe serait une évocation de l'ancêtre mythique, représentation très proche de certains visages de figures de reliquaire.

Fang
Gabon/Cameroun/Guinée équatoriale

Harpe
Bois, fibres végétales, peau et pigments
H. : 84 cm
Fondation Dapper, Paris
Inv. n° 2639.



Masques fang

Ces masques sont dotés de traits humains stylisés : un nez triangulaire, deux simples trous pour les yeux, une petite entaille pour la bouche. Leur visage en forme de cœur – il y a quatre faces sur les heaumes – est creusé de façon à faire saillir l'arête du nez et le léger bombé du front.

Ce type d'œuvre, peu documenté, évoquerait l'esprit d'une femme (européenne ?) symbolisé par la couleur blanche¹³. Ces masques pourraient appartenir à la catégorie des *ngontang*, qui contribuaient à la régulation sociale des villages et avaient pour principale fonction de lutter contre la sorcellerie « en tant qu'entités émanant du monde des esprits, capables de tout voir¹⁴ ».



Fang
Gabon

Masque
Bois et pigments
H. : 30 cm
Fondation Dapper, Paris
Inv. n° 9568.



Fang
Gabon/Cameroun

Masque-heaume
Bois et pigments
H. : 37 cm
Ancienne collection de Charles Ratton
Fondation Dapper, Paris
Inv. n° 4295.

AGIR SUR LE MONDE

Christiane Falgayrettes-Leveau

Objets de pouvoir kongo

Les peuples kongo partagent des croyances et des traditions fort anciennes qui remonteraient vraisemblablement à l'ancien royaume de Kongo, dont la fondation aurait eu lieu environ deux siècles avant l'arrivée des Portugais en 1482. Ce puissant État, qui tenait l'essentiel de sa richesse du commerce des esclaves, exerçait par ailleurs son hégémonie sur différents territoires qui lui versaient des redevances. Aussi les langues, les institutions, les pratiques religieuses, les styles de certains supports matériels, autels, masques et figures des Kongo et des peuples voisins dont les Punu et les Teke, présentent-ils des traits communs.

Les *minkisi* (sg. *nkisi*) des Kongo et autres « fétiches » furent très tôt objets de la vindicte des missionnaires et de ceux qui avaient été récemment convertis au christianisme : ces derniers ordonnèrent de les détruire, notamment en les brûlant. Toutefois, les *nganga*, officiants chargés d'activer l'énergie des artefacts, poursuivirent leurs pratiques, et de nouveaux supports, statuettes et crucifix mêlant des traits occidentaux et africains, furent intégrés aux *minkisi*.

Le terme *nkisi*, qui recouvre plusieurs variantes lexicales selon les peuples concernés²¹, revêt diverses significations. Mais il désigne, en général, non seulement toute force enfermée dans un support matériel, mais aussi l'objet lui-même, quelle que soit sa forme ou sa nature.

Confectionné en secret, chaque *nkisi* appartient à une catégorie, possède un nom et intervient pour résoudre des problèmes précis.

Des pointes et des lames fichées dans un corps puissant exhibant parfois un sexe viril, avec des épaules larges, des jambes tendues, une main posée sur une hanche²², tandis que le bras opposé est levé vers le ciel avec le poing serré sur une arme, lance ou couteau généralement disparus, caractérisent le *nkisi nkondi*. Cet objet impressionnant était destiné autrefois à la protection du village ou du clan²³. En effet, le règlement des litiges, l'issue de tractations, la conduite des affaires intéressant le groupe, la gestion des situations de crises, telles la famine, les guerres ou encore l'annulation des conséquences des actes de sorcellerie, relevaient de l'action d'un *nkisi nkondi* particulier de grande taille²⁴. Il intervenait également lors de rites scellant des engagements contractés entre diverses parties.

Kongo/Vili
République du Congo/République démocratique du Congo/Cabinda

Statue *nkisi nkondi*
Bois, fer, matières composites, pigments et verre
H. : 79 cm
Ancienne collection de Paul Tishman
Fondation Dapper, Paris
Inv. n° 2588.



Les *minkisi* de petite taille, qui comprennent des représentations féminines, étaient fabriqués pour protéger ou assurer des fonctions thérapeutiques ; ils possèdent une gestuelle bien plus diversifiée que celle des statues et qui est déclinée à partir de positions fondamentales : debout, assis ou agenouillé, complétées notamment par le jeu des mains prenant place sur les hanches, les genoux, la poitrine, le menton, la joue...

Occupant une place centrale dans le système religieux, que ce soit au niveau de l'individu, du clan, voire du village, le *nkisi* doit être manipulé avec précaution. Si le sculpteur donne sa forme première à l'objet, c'est l'officiant, le *nganga*, qui active l'énergie du *nkisi* en le « chargeant ». Habilité à recevoir et à décoder les messages qui lui sont communiqués par des esprits, notamment lors de trances, le *nganga* dote le *nkisi* d'un ou de plusieurs reliquaires contenant un *bilongo*, « médicament » fait de substances amalgamées et fixé le plus souvent sur le ventre, le front, le dos ou à l'arrière de la tête.

Un soin particulier est accordé au traitement de la tête dont le volume est important.

Par ailleurs, le regard confère de la force à l'objet, comme le souligne l'historien de l'art Robert Farris Thompson : « Quand l'expert rituel insère dans les yeux [...] un morceau [...] de porcelaine brillante ou peint une pupille noire sur un fond blanc et la recouvre de verre », le *nkisi* devient clairvoyant²⁵. Doté d'une vision particulière, il peut alors accéder au monde des défunts, entrer en contact avec les esprits et, pour les plus puissants d'entre eux, débusquer les responsables d'actes de sorcellerie.

Nombre d'insignes, dont les cannes et les bâtons, ont été réalisés pour protéger leur propriétaire, chef, devin, expert rituel. Ils sont fréquemment surmontés d'une figure *nkisi* sur laquelle a été aménagée une charge située le plus souvent sur le ventre, et, selon les besoins rituels, des lames ont été plantées dans le corps (p. 49, à droite).

Kongo/Vili
République du Congo

Statuette
Bois, miroir, fer et pigments
H. : 29 cm
Fondation Dapper, Paris
Inv. n° 2581.

Kongo/Yombe
République démocratique du Congo

Statuette *nkisi*
Bois, matières composites, verre, fer, pigments et fibres végétales
H. : 34 cm
Fondation Dapper, Paris
Inv. n° 0003.

Kongo
République du Congo

Canne surmontée d'une figure *nkisi*
Bois, fibres végétales, fer et pigments
H. T. : 76 cm
Fondation Dapper, Paris
Inv. n° 0038.



Figures teke

Les figures teke relèvent de styles relativement homogènes. La plupart présentent un visage marqué par des stries serrées de scarifications, une barbe carrée ou rectangulaire, une bouche ouverte, une coiffure élaborée et un corps réceptacle. Ces objets étaient utilisés dans le cadre de pratiques faisant intervenir diverses forces agissant souvent de façon complémentaire, pratiques sous-tendues par des notions comparables à celle du *nkisi* des Kongo, peuples culturellement proches des Teke.

Selon l'historien Lewa Gwete, les *nkira* « définissent les actions rituelles positives qui procèdent de la volonté des ancêtres d'assurer le bien-être à leurs descendants, alors que dans le système *buti* les actions et les buts visés sont souvent ambigus et égoïstes²⁷ ».

Lorsqu'un notable disparaissait, qu'il soit chef suprême, grand guerrier, chasseur ou guérisseur réputés, une figure anthropomorphe était réalisée. La sculpture était consacrée selon un processus précis, consistant principalement à intégrer des « médecines » à l'objet afin qu'une force surnaturelle puisse y être enfermée. La charge magique composée d'ingrédients divers était mise dans un reliquaire placé le plus souvent sur l'abdomen. La statue de la page 53 contient encore, dans l'ouverture située au niveau du ventre, une partie de sa charge et présente, sur le buste, des restes de matières sacrificielles. La coiffure en forme de crête était largement adoptée par les Teke et des peuples voisins à la fin du XIX^e siècle²⁸.

Produites en assez grand nombre, les statuette *buti* servaient à résoudre les problèmes et les désirs personnels. Ces figurines constituaient des supports pour la divination, pour favoriser la chasse, les récoltes, pour protéger contre la sorcellerie, guérir, acquérir un bien, terre ou bétail, ou encore pour se venger ou nuire à autrui...

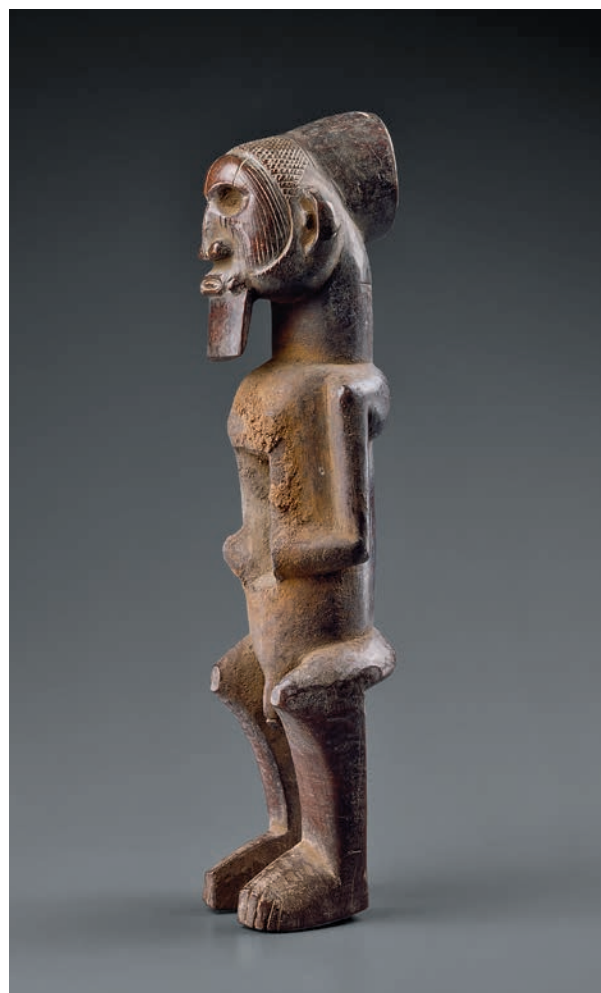
L'apparence des figurines n'indique pas leur domaine d'intervention ; ce sont bien plus les substances cachées dans les cavités faites dans le bois, puis obstruées, les offrandes répandues sur l'objet, de même que les autres artefacts utilisés par l'officiant²⁹ et ses incantations, qui peuvent révéler le problème devant être résolu par l'arsenal « magique » dont fait partie l'objet. Il arrivait que des prélèvements soient effectués sur la masse brunâtre enrobant le corps de la statuette : faite de bois rouge pilé mélangé à d'autres ingrédients dont de l'huile de palme, cette matière servait de médicament³⁰.

L'accumulation sur une figure (p. 54, à gauche) d'éléments suspendus au cou, cordelettes nouées et enchevêtrées, épines de porc-épic, récipient entouré d'un tissu, et le reste d'une charge croûteuse sur le ventre, indiquent une utilisation peu pacifique de l'objet, à savoir « repousser ou punir sorciers, criminels ou voleurs³¹ ».

Teke
République du Congo/République démocratique du Congo

Statue
Bois, matières composites et pigments
H. : 80 cm
Ancienne collection du peintre René Mendès-France
Fondation Dapper, Paris
Inv. n° 0795.





Teke
République du Congo

Statuette
Bois, fibres, métal, piquants de porc-épic, terre et pigments
H. : 33 cm
Fondation Dapper, Paris
Inv. n° 0025.

Teke
République du Congo

Statuette
Bois, terre et pigments
H. : 31,9 cm
Fondation Dapper, Paris
Inv. n° 0022.



Teke
République du Congo

Statuette
Bois, fibres, terre et pigments
H. : 34 cm
Fondation Dapper, Paris
Inv. n° 0048.

ART
CONTEMPORAIN

INTERROGER L'HISTOIRE

NOBLESSE DE LA RÉSISTANCE, OUSMANE SOW

Françoise Monnin

« Je suis peulh mais je ne suis pas ethnocentriste » rappelait Ousmane Sow, lors d'une conversation avec Patrick Chamoiseau, à l'Habitation Saint-Étienne, en 2013, lors de l'inauguration de la première Biennale internationale d'art contemporain (BIAC) de la Martinique. L'écrivain était membre de son comité scientifique, et le sculpteur, président d'honneur. Toujours agacé lorsqu'on le cantonnait à des événements « africains », si ce sculpteur ne cessa jamais de célébrer la résistance, il souhaite toujours le faire de manière universelle et intemporelle. « Je cherche l'authenticité et le combat pour la vie. C'est cela qui me donne des arguments pour faire ce que je fais. Et c'est cela que j'aime¹. »

C'est cela qu'il trouve, notamment, dans les aventures et le destin du chef militaire François-Dominique Toussaint Louverture, le Spartacus de la révolution haïtienne, auquel, en 1989, le sculpteur consacre une œuvre monumentale, acquise par la Smithsonian Institution de Washington. Impressionnant et protecteur, le héros s'y penche sur une vieille esclave. En 2013, Ousmane Sow accepte de modeler une seconde effigie du même héros, à la demande du maire de la ville de La Rochelle. Fondue en bronze, elle se dresse à présent dans la cour du musée du Nouveau Monde. Et son original, conservé par la famille de l'artiste, est aujourd'hui présenté à la Fondation Clément. Il figure le héros en habit militaire chamarré, solitaire cette fois. Son visage grave est admirablement modelé, saisi en pleine lecture, une main posée sur son épée, l'autre tenant la Constitution du 8 juillet 1801 qu'il rédigea et dans laquelle il déclarait son Haïti natale indépendante, avec lui-même comme « gouverneur à vie ». Un genou et un coude fermement et géométriquement dessinés donnent à l'imposante silhouette une allure étonnamment dynamique, en dépit du calme ambiant. Le destin de cet esclave affranchi vers 1760, promu général puis commandant,

Toussaint Louverture

2013, Techniques mixtes

H. : 2,80 m

Collection particulière.



lieutenant gouverneur puis capitaine général par les Français, et finalement arrêté et déporté en France en 1803, quelques mois avant la proclamation de l'indépendance de son île, autoproclamée « première République noire libre », médusait Ousmane Sow. « On n'a pas eu beaucoup de généraux noirs, expliquait-il en 2013. Il s'est opposé à Napoléon. Et j'aime cela. Même si cela ne lui a pas réussi... »

Indépendant, solitaire, Ousmane Sow attendit l'âge de 50 ans pour s'adonner pleinement à la sculpture. Récapitulons : en 1935, il naît à Dakar, dans une famille musulmane riche de dix enfants. Son père dirige une petite entreprise de transports. Sa mère ne sait ni lire ni écrire, mais n'a pas son pareil pour évoquer ses ancêtres, fameux guerriers de Saint-Louis-du-Sénégal. Dans sa classe à l'École française, l'instituteur expose une des premières sculptures d'Ousmane. En pierre calcaire trouvée en bord de mer et taillée à la lame de rasoir, elles sont parfois rehaussées de couleur.

À 22 ans, un brevet commercial en poche, le jeune homme découvre Paris. Après avoir exercé divers petits métiers, il devient kinésithérapeute, formé par Boris Dolto. « J'ai appris l'anatomie analytique. Il fallait savoir quel muscle travaille quand on est debout ou lorsqu'on marche. Quels sont ceux qui sont au repos et ceux qui sont au semi-repos. C'est ce qui a été primordial pour moi. » À 30 ans, de retour à Dakar, Ousmane Sow crée le service kinésithérapie de l'hôpital Le Dantec. La même année, en 1966, il présente un bas-relief lors du Festival mondial des arts nègres. Trois ans plus tard, il retourne s'installer en banlieue parisienne. Il fréquente les musées et les expositions de la capitale, apprécie Rodin, Claudel, Daumier, Bourdelle, Maillol, Giacometti... Entre deux patients, il fabrique des petites sculptures articulées, qu'il détruira après en avoir fait les actrices d'un film d'animation racontant les tribulations d'un Martien sur la Terre².

À 45 ans, Ousmane Sow retourne à Dakar, où il ouvre un cabinet. En 1984, il y modèle ses premiers grands formats, des Noubas, inspirés par un livre de photographies de Leni Riefenstahl. Les anatomies qui surgissent ressemblent à des montagnes, tant il prend plaisir à les malaxer et à les façonner, accentuant les bosses, les creux, la rudesse des surfaces et la souplesse des lignes. « Quand on connaît le corps humain, on peut se permettre de le déformer. Il ne faut pas être obnubilé par les proportions. On dit bien de quelqu'un qu'il est court sur pattes, ou qu'il est long, qu'il a des jambes qui n'en finissent pas. Tout cela, c'est l'homme. »

Dans un grand bidon, il laisse mûrir une pâte souple, faite de liants synthétiques, de terres et de pigments, avec laquelle il façonne ses colosses. Décuplant les sensations provoquées par la stabilité pyramidale des silhouettes et par l'ampleur de leurs gestes, la matité dense de cette matière évoque des chairs fermes et rustiques. Étalaé à mains nues sur la toile de jute de sacs à pommes de terre (découpée en petits morceaux et collée sur de la paille en matière plastique préalablement fondue au chalumeau, elle-même modelée au-dessus d'une armature de fer à béton), ce « produit magique » est teinté en certains endroits, telle la peau des combattants apprêtés pour la lutte. Les signes tracés accentuent l'allure dramatique des regards et le frémissement vif des lèvres. L'artiste ajoute aussi de rares éléments de tissu ou de métal. Fin collier de perles ou bâton de lutte, ils confortent l'allure réaliste des géants et leur confèrent un mystère digne de celui des fétiches fabriqués par tous les chamans du monde.

En 1985, Ousmane Sow abandonne son métier pour se consacrer à son œuvre. Deux ans plus tard, la série « Noubas », constituée de treize personnages, est achevée, et le Centre culturel français de Dakar l'expose. Puis elle est présentée à Bordeaux. L'aventure publique commence, remportant immédiatement un franc succès populaire. La splendeur paradoxale de la population représentée, magnifique mais en voie d'extinction, est bouleversante. Elle agite les consciences, avive la culpabilité. Plus encore que de beauté célébrée, c'est de liberté menacée dont il est question. « Seule ma sensibilité me guide », répète Ousmane Sow. Et aussi qu'il « manquerait quelque chose à un art qui ne pourrait pas provoquer d'émotion ».

En 1989, il réalise une série de six « Masaïs » et deux autres groupes, à l'occasion du bicentenaire de la Révolution française. L'année suivante, dix « Zoulous » surgissent, inspirés par un feuilleton télévisé. Et les expositions se multiplient : à Troyes, où le musée acquiert le *Lutteur couché* de la série « Noubas », à Angoulême, Orléans, Paris ou Berlin, et même à Tokyo. Suit la construction, dix années durant, d'une maison atelier à Dakar, Le Sphinx, labyrinthe multicolore et subtil.

Cueillir et chasser, élever et cultiver font partie du quotidien de chacune des civilisations incarnées. Dialoguant en permanence avec leur environnement, chacun de ces êtres est sage et puissant. Beaux comme des arbres ou des falaises, ils semblent patinés par les vents et les combats. À l'opposé de la tradition occidentale, issue de la beauté classique grecque et des fantasmes de virginité chrétiens, Ousmane Sow propose une conception africaine de la splendeur : rides ou cicatrices, les traces de l'expérience accentuent la majesté des êtres³. Et si l'artiste consacre la majeure partie de son temps à façonner les orbites des visages, à caler des billes de bois en guise de globes oculaires, à les peindre de tons extrêmement limpides ou profondément sombres, à leur ourler des paupières épaisses, c'est parce qu'au fil du travail l'envie de représenter les êtres est rattrapée par la nécessité de leur injecter tous les souvenirs du monde. Ces colosses ne reflètent pas leur entourage, ils l'absorbent. Affichant leur identité sans redouter l'altérité, ils semblent imperméables à toute forme de colonisation.

En 1992, l'historien d'art Jan Hoet présente deux *Noubas* à la Documenta de Cassel, haut lieu de validation de l'art « contemporain ». Trois ans plus tard, Jean Clair montre les deux mêmes œuvres à la Biennale de Venise, second sésame mondial en matière de création pointue. Entre-temps, imperturbable, Ousmane Sow entame le premier de ses cinq groupes « Peulhs ». Il souhaite « réaliser un village entier. Et puis, arrêter... » Mais les expositions se poursuivent, nombreuses.

En 1998 démarre le chantier de *La Bataille de Little Big Horn*. L'année suivante, quatorze groupes inspirés par des westerns, vus au cinéma en plein air pendant l'enfance, sont exposés à Dakar. Une rétrospective inouïe se déroule ensuite à Paris, en plein air, sur le pont des Arts : trois mois durant, nuit et jour, plus de trois millions de visiteurs défilent parmi les séries africaines et celle de la bataille. Mondialement connu, Ousmane Sow est désormais invité à présider ou à parrainer de très nombreuses manifestations artistiques, médicales ou humanitaires. Nombre d'intellectuels parisiens font cependant la fine bouche, encore. Trop spectaculaire, musclé, mouvementé, figuratif, travaillé... vivant ! Pas du tout dans le ton officiel exigé par les institutions qui, depuis une quarantaine d'années, en France surtout, ont pris le parti de l'art minimal, conceptuel, analytique, intellectuel. Certains, responsables de centres d'art, parlent de fête foraine ; d'autres, critiques d'art à la mode, de pâte à modeler. Les malentendus se multiplient. Ousmane Sow sourit.

En 2001, il réalise ses trois premiers bronzes, exposés aussitôt au musée Dapper à Paris. Surgissent aussi *Le Coureur sur la ligne de départ*, pour le Musée olympique de Lausanne, et *Victor Hugo*, à l'occasion de la Journée mondiale du refus de la misère organisée par Médecins du Monde. En 2004, à presque 70 ans, Ousmane Sow débute la série des « Petits Noubas » puis celle des « Grands Hommes », parmi lesquels son propre père. Des monuments prennent place : *Victor Hugo* à Besançon, *Charles de Gaulle* à Versailles et *L'Immigré* à Genève, *Nelson Mandela* à Sèvres, le *Guerrier debout* (série « Masai ») à Angers, *L'Homme et l'Enfant* à Besançon encore, etc.

En 2013 enfin, Ousmane Sow entre à l'Académie des beaux-arts. Il est le premier Noir siégeant dans cette section de l'Institut de France. « Je n'ai pas de message. J'ai de la bonne volonté, déclare-t-il alors. Et aussi l'envie de montrer à mes frères qu'en travaillant on peut réussir. » En 2016, il meurt à Dakar, alors qu'il achève *Le Paysan*, une commande de la présidence de la République du Sénégal. Lors de la prochaine Biennale de Dakar, en mai 2018, la Maison Ousmane Sow sera inaugurée : les « Grands Hommes », les « Petits Noubas », les séries africaines et des œuvres inachevées seront données à voir dans la propre demeure de l'artiste. « J'ai surtout eu la patience d'attendre que les choses se fassent... », disait Ousmane Sow.

LES JEUX SANS FRONTIÈRES DE BARTHÉLÉMY TOGUO

Emmanuel Daydé

« Est-ce en ces nuits sans fonds que tu dors et t'exiles ? »
Arthur Rimbaud, « Le Bateau ivre »

Qualifié par Peter Doroshenko, le directeur de Dallas Contemporary, de « producteur transculturel » – à l'égal de ses nombreux modèles, tels pêle-mêle : Alpha Blondy, Louise Bourgeois, Martin Kippenberger ou Fluxus –, Barthélémy Togo fonde l'ambition universelle de son œuvre multicolore, multiculturelle et multinationale sur la mise en contact et la friction de matériaux hétérogènes, selon le concept de transit, de transition et de transport. Qu'il utilise le dessin, la photographie, la sculpture, l'installation, la performance ou la vidéo, l'art polymorphe de cet artiste insatiable procède, comme chez son compatriote Pascale Marthine Tayou, d'une réflexion acide et engagée sur le destin de l'homme. Cherchant à infléchir la marche du monde, Togo produit des images issues de son propre vécu, en France et au Cameroun, mais aussi lors de ses voyages/témoignages en Serbie, en Égypte, en Tunisie, en Espagne ou au Nigeria, comme autant d'éléments contradictoires gravés dans la mémoire, à la manière d'un chroniqueur s'appropriant un savoir perdu et retrouvé. « Quand Picasso peint *Guernica*, rappelle-t-il, il est contemporain de son temps. Quand les artistes peignent le désastre de la peste qui sévit à Florence, ils sont les contemporains de cette période. Je veux être un artiste contemporain donc sensible à ce qui se passe aujourd'hui¹. [...] Il demeure primordial que nous, Africains, imaginions nous-mêmes nos solutions². » Griot de l'Afrique contemporaine, voyageur imprudent entre le Nord et le Sud, porte-parole du droit des minorités, commentateur virulent du passage des frontières, observateur critique des absurdités du pouvoir, conteur humoristique de la diaspora, sentinelle du devoir de mémoire face aux crimes contre l'humanité, promoteur des troubles sexuels du corps noir (mais aussi des ravages du sida), moraliste écologiste hésitant entre La Bruyère, Malcom X et Chéri Samba, Togo fait de ses petites histoires *Notre histoire* – une histoire du XXI^e siècle tissée de migration et d'hybridité. « J'essaie de représenter la Vie avec ses plaisirs, ses souffrances, ses angoisses, ses violences, autant de ressentis universels qui touchent l'Homme quelle que soit son origine, confesse l'artiste. [...] Je résume mon travail dans une citation de Kant : "L'art n'est pas une réjouissance solitaire. Il est un moyen d'émouvoir le plus grand nombre d'hommes en leur offrant une image privilégiée des souffrances et des joies communes"³ ».

Né à M^oBalmayo, près de Yaoundé, le petit Barthélémy, dont le père est conducteur de minibus, passe son temps à fabriquer d'immenses camions-remorques en bambou surchargés de troncs d'arbres, à l'image des « monstres » qui traversent le village. De son enfance passée au Cameroun, en pays bamiléké (où il a aujourd'hui créé sa propre résidence d'artistes, Bandjoun Station), l'artiste garde aussi une véritable fascination pour



Purification XXX

2013, Aquarelle sur papier marouflé sur toile
107 x 90 cm
Galerie Lelong & Co.



Le Souffle des offrandes

2010, Aquarelle sur papier marouflé sur toile
107 x 89 cm
Galerie Lelong & Co.

toutes les formes d'échanges, comme celles pratiquées sur les marchés, dont il dessine sans relâche les étals de café et de cacao. Comme il veut fuir la fonction publique et comme il n'y a pas d'école d'art au Cameroun, il rejoint l'École nationale supérieure des beaux-arts d'Abidjan en Côte d'Ivoire en 1989 – ce que ses parents considèrent comme un véritable « coup de poignard dans le dos ». Après avoir copié sans réel entrain *L'Esclave mourant* de Michel-Ange et d'autres sculptures classiques européennes (mais participé avec joie en 1992 à un atelier de sculpture sur bois – matrice, plus tard, de son travail sur des tampons de passeport géants taillés dans des troncs) à l'École des beaux-arts d'Abidjan, il découvre passionnément en 1993 la photo et la vidéo à l'École supérieure d'art de Grenoble – où étudient aussi Ange Leccia et Philippe Parreno. Intégrant ensuite la Kunstakademie de Düsseldorf, il se met à l'école du « réalisme allemand » dans l'atelier du grand Klaus Rinke, qui professe que « chacun doit d'abord se trouver soi-même ». « À Abidjan, j'ai appris le sens de l'observation et la maîtrise du dessin, énonce Togo. À Grenoble, l'utilisation des nouveaux médias. À Düsseldorf, j'ai acquis la force de concrétiser une création. Et je suis très souvent en Afrique, ce qui me permet de savoir d'où je viens, où je vais, et de rester moi-même⁴. » Sa série « Stupid African President », où l'artiste se photographie avec une tronçonneuse sur la tête, ou encore *Afrika Oil*, où il émerge d'un baril de pétrole en buvant à même une bouteille vide, témoignent particulièrement de ce triple enracinement. C'est toutefois sa subversive série « Transit » qui le fait connaître en 1996 : se présentant à l'embarquement de l'aéroport Roissy-Charles-de-Gaulle muni d'une cartouchiere remplie de carambars ou récupérant trois valises en bois plein venant d'Afrique, l'artiste migrateur se fait régulièrement interpeller par la douane. « Nous sommes tous en *transit* permanent, assure Togo. L'exil est une notion inhérente à la condition humaine sans distinction de race ni d'origine culturelle. » Si d'autres performances célèbres marquent encore les esprits – comme le lessivage *Pure & Clean* de deux drapeaux américains réalisé à la White Box de New York en février 2001, afin de protester contre le refus du protocole de Kyoto sur la réduction des gaz à effet de serre, ou encore la transformation de ces mêmes drapeaux en sacs destinés à recevoir les rejets de toilettes turques –, le théâtre du monde de Togo est un *sick opera* (un « opéra malade »), qui s'appuie sur une esthétique du « coup de gueule », fondée sur la pratique assidue de l'aquarelle et du dessin.

Tour à tour capteur et émetteur, le dessin, qui l'accompagne lors de ses voyages et de ses expérimentations tel un obsédant journal de bord, reste son mode d'expression privilégié. « Aucun *medium* n'est dépassé, martèle-t-il. Cela dépend de ce que l'on en fait et de ce que l'on représente. La pratique du dessin est une discipline artistique intime, sincère et juste, à travers laquelle on ne peut pas mentir ni tricher. C'est également la première parole d'un enfant⁵. » L'aquarelle – « fluide, qui se dilue et qui permet le jeu sur les émotions » – envahit son œuvre à la manière d'un rituel de pluie à partir de la série « Baptism » en 1998, qui use entre violence et délicatesse de tonalités rouge sang et de lavis rose transparent pour

Purification XXX

2010, Aquarelle sur papier marouflé sur toile

95,5 x 84,5 cm

Galerie Lelong & Co.

