



Approche critique des présences africaines dans l'art à l'aune d'une esthétique de l'*ubuntu* PRIMITIVISME, PRATIQUES RITUELLES ET POSTCOLONIALITÉ

Farah Clémentine DRAMANI-ISSIFOU
(Aix-Marseille Université – LESA)

Pour citer cet article :

Farah Clémentine DRAMANI-ISSIFOU, « Approche critique des présences africaines dans l'art à l'aune d'une esthétique de l'*ubuntu*. Primitivisme, pratiques rituelles et postcolonialité », *revue proteus*, n° 19, le rituel dans l'art, ophélie naessens et anne-laure vernet (coord.), 2022, p. 57-65.

Résumé

L'exposition *Un.e Air.e de Famille*, présentée du 25 juin au 8 novembre 2021 au musée d'art et d'histoire Paul Éluard de Saint-Denis, fait dialoguer des documents et des objets d'art qualifiés de « primitifs », et qui témoignent du regard ambivalent porté par les surréalistes sur les cultures non occidentales, avec des œuvres réalisées par des artistes femmes contemporaines originaires du continent africain ou issues de ses diasporas. Les œuvres réalisées par Owanto, Eliane Aïssou, Laeïla Adjovi et Tuli Mekondjo présentées ici investissent les pratiques rituelles comme des possibilités de faire éclore les voix étouffées jusqu'à présent, comme des récits intimes et collectifs de libération des blessures de la traite négrière, de la colonisation et de la charge exotique, des présupposés primitivistes et des stéréotypes qui en sont issus. Elles offrent ainsi la possibilité de changer de paradigme et de déclorer les arts africains des catégories dans lesquelles il a parfois été enfermé. À travers une esthétique de l'*ubuntu* caractérisée par les relations justes et harmonieuses des humains avec leur environnement, les artistes développent des pratiques artistiques qui réagissent aux processus d'appropriation et de domination culturelle en même temps qu'elles permettent de penser une nouvelle approche critique des présences africaines dans l'histoire mondialisée de l'art.

Art contemporain — Surréalisme — Primitivisme — Ubuntu — Afrique

Abstract

From June 25 to November 8, 2021 the exhibition Un.e Air.e de Famille puts in dialogue materials and so called primitive, traditional or ritual artworks with some of African and its diasporas women artists. Faced with the surrealists' ambivalent gaze, contemporary artists Owanto, Eliane Aïssou, Laeïla Adjovi et Tuli Mekondjo choose ritual practices as possibilities to bring out voices that have hitherto been muffled, as intimate and collective stories of liberation from the wounds of the slave trade, the colonization and the exotic charge, from the primitivist presuppositions and the stereotypes that are from. They change the paradigm and get out the box in which the African arts sometimes have been locked up. Through an aesthetics of ubuntu that means just and harmonious relations of humans with their environment, artists develop practices that react to the processes of cultural appropriation and domination at the same time as they allow us to think a new critical approach to African presences in the globalized history of art.

Contemporary art — Surrealism — Primitivism — Ubuntu — Africa

Approche critique des présences africaines dans l'art à l'aune d'une esthétique de l'*ubuntu*

PRIMITIVISME, PRATIQUES RITUELLES ET POSTCOLONIALITÉ

Contexte

Propulsées par le marché de l'art, les créations artistiques et culturelles africaines et diasporiques sont de plus en plus visibles sur la scène internationale. Des fondations, des musées et des bienales se créent sur le continent en même temps que des foires d'art contemporain fleurissent à Londres, New York et Paris et que des maisons de ventes s'installent à Lagos ou développent pour d'autres, un département qui s'y consacre (Piasa, Artcurial, Sotheby's). L'organisation de la Saison Africa2020 en France, placée sous le haut patronage du président Emmanuel Macron, qui s'est tenue de décembre 2020 à septembre 2021, témoigne également de l'intérêt renouvelé pour les cultures et les arts africains.

L'intérêt pour l'art africain s'est activé et réactivé à plusieurs reprises au cours du xx^e siècle et dans les premières années du xxi^e siècle, en Europe et en Amérique du Nord, puis aussi en Afrique où les marchands et les collectionneurs, plus rarement les musées, participent à le redéfinir¹.

Alors que sous l'ère coloniale, la culture est aussi un outil de propagande coloniale, il demeure impossible de comprendre l'intérêt pour les arts africains en Europe sans le mettre en perspective avec la colonisation, la suprématie blanche et la concurrence entre les puissances européennes sur le continent africain. Les objets d'art ayant été qualifiés tour à tour de « primitifs », « sauvages », « traditionnels » ou « rituels² » témoignent du

regard qu'ont porté les scientifiques et les artistes d'avant-garde sur les cultures non occidentales, enfermant ces artefacts dans une conception ethnocentrée de l'art, et constituant par là, un nouveau champ de l'histoire occidentale de l'art moderne³. La notion d'art africain ne recouvrant pas de définition précise, je préfère ici le plus souvent, et en référence à l'historienne de l'art Bénédicte Savoy, parler de présences africaines dans l'art⁴ plutôt que d'art ou d'objet africain. Elle souligne par là le large éventail des pièces à la fois anciennes et contemporaines dont il est question et leur dimension performative en tant qu'éléments agissants sur les communautés dans lesquelles elles sont produites ou exposées. La définition d'art africain restant un terrain d'antagonismes non résolus, il s'agit ici de penser un para-

plus simples, nous avons du mal avec ces termes "d'art primitif" puis d'"art premier" qui n'ont rien de premier (l'art de la préhistoire, oui) ou de primitif (sans commentaire !). Nous tentons de proposer "arts rituels" africains pour l'Afrique. » Jean Loup PIVIN, « De l'art primitif à l'art rituel », disponible sur <<https://www.revuenoire.com/art-rituel/>>, consultée le 4 octobre 2022.

3. Dans l'article « Champ », *Sociologie* [en ligne], Les 100 mots de la sociologie, mis en ligne le 01 juillet 2021, <<http://journals.openedition.org/sociologie/3206>>, consultée le 4 octobre 2022, Anne-Catherine Wagner propose une définition de la notion de champ, centrale chez Pierre Bourdieu, comme : « un microcosme social relativement autonome à l'intérieur du macrocosme social. Chaque champ (politique, religieux, médical, journalistique, universitaire, juridique, footballistique...) est régi par des règles qui lui sont propres et se caractérise par la poursuite d'une fin spécifique. [...] Les champs reposent sur une coupure entre les professionnels [...] et les profanes. La délimitation des frontières d'un champ est elle-même objet de lutte. [...] Un champ, configuration de positions qui se situent les unes par rapport aux autres, est toujours un espace de conflits et de concurrence pour le contrôle dudit champ ».

4. Bénédicte Savoy précise lors de son introduction au cours *Présence africaine dans les musées d'Europe* donné au Collège de France en 2020, que la définition d'art africain reste une question ouverte sur laquelle les chercheurs ont travaillé sans arriver à une réponse précise.

1. Claire BOSCH-TIESSE et Peter MARK, « En quête d'une histoire des arts d'Afrique précontemporains. Réflexions préliminaires pour un état des lieux », *Afriques* [en ligne], n° 10, 2019, mis en ligne le 23 décembre 2019, <<http://journals.openedition.org/afriques/2461>>, <<https://doi.org/10.4000/afriques.2461>>, consultées le 4 octobre 2022.

2. « Dans les problèmes de vocabulaire (et non pas de sémologie) auxquels nous nous confrontons, et parmi eux les

doxe : celui de réifier une catégorie esthétique, normative et critique tout en poursuivant l'objectif de dissolution de cette même catégorie¹.

Doctorante au sein du Laboratoire d'Études des Sciences des Arts de l'université d'Aix-Marseille et co-commissaire de l'exposition *Un.e Air.e de Famille*², mon article prend forme dans cet entre-deux. À côté d'un ancrage théorique qui s'inscrit dans l'histoire de l'art et les Postcolonial studies, auquel j'associe ma pratique de commissariat d'exposition, je développe à travers cet article une méthodologie de recherche et de création. Celle-ci se construit sur la base d'un état de la recherche sur l'histoire des collections d'art africain en France et le regard ambivalent qu'y ont porté les avant-gardes et les scientifiques. L'invention de la figure du « primitif » par la modernité occidentale a joué un rôle singulier dans la réception des artefacts en provenance du continent africain et les imaginaires qu'elle a produits imprègnent encore aujourd'hui les représentations sur les arts d'Afrique³. À la fois pensée créative et pratique artistique, le commissariat de l'exposition *Un.e Air.e de Famille* devient le centre épistémologique et ontologique autour duquel se construit cette étude, prolongeant les réflexions sur les relations art moderne/art africain. Présentée du 25 juin au 8 novembre 2021, *Un.e Air.e de Famille*, Quartier général et focus femmes de la saison Africa2020, établit un dialogue entre les fonds du musée d'art et d'histoire Paul Éluard de Saint-Denis (Gavardi, Éluard, Breton, Picasso, Jourdain...) enrichis de nombreux prêts et des œuvres de treize artistes femmes contemporaines du continent africain et de ses diasporas. Elle met en lumière l'engagement des artistes à travers les siècles contre le fait (post)colonial tout en souli-

gnant le regard ambivalent qu'ont porté les avant-gardes européennes sur les civilisations et les arts extra-occidentaux.

La confrontation avec les pratiques rituelles contemporaines de cinq artistes présentées au sein de l'exposition est particulièrement prolixe dans l'élaboration d'une approche critique des présences africaines dans l'art. À l'aune d'une esthétique de l'ubuntu, définie comme une esthétique de la réparation, des relations équitables et harmonieuses des hommes avec le vivant⁴, ces artistes investissent les rites dans leurs pratiques artistiques et se délestent des blessures de l'époque coloniale et/ou suggèrent un monde dans lequel le bien être des uns n'est possible que dans le bien être de la communauté et du cosmos. En même temps, elles renversent la charge exotique, les pré-supposés primitivistes et les stéréotypes qui ont accompagné la réception et la circulation des objets d'art africains en Europe dès la seconde moitié du XVIII^e siècle.

Après avoir présenté succinctement dans une première partie, un état de la recherche sur les liens entre art moderne et art africain qui ont eu pour conséquence de créer entre autre une analogie entre art africain et art rituel, j'évoque la singularité d'*Un.e Air.e de Famille* dans le paysage des expositions consacrées à ces thèmes. Ensuite dans une seconde partie, j'analyse la façon dont les pratiques rituelles dans le champ de l'art contemporain en renversant la dialectique de l'objet au médium artistique, sont fécondes dans l'élaboration d'une approche critique des présences africaines dans l'art.

Les présences africaines dans l'art moderne : art africain, art rituel et primitivisme

Dès la seconde moitié du XVIII^e siècle, on assiste en Europe et aux États-Unis à l'arrivée de quantités massives d'objets en provenance des colonies : ces pillages sont en temps de guerre un instrument de déshumanisation de l'ennemi, au même titre que le viol ou la prise d'otages⁵. Dans leur

1. Cédric VINCENT, « Introduction » dans Cédric VINCENT, *Art contemporain africain. Histoire(s) d'une notion par celles et ceux qui l'ont faite*, Paris, JRP édition, 2021, p. 16.

2. L'exposition s'est tenue au musée d'art et d'histoire Paul Éluard de Saint-Denis du 25 juin au 8 novembre 2021. Voir : <<https://musee-saint-denis.com/event/saison-africa2020-un-e-air-e-de-famille>>, consultée le 4 octobre 2022.

3. Yaëlle BIRO, « Retrouver l'enchantement : pour une étude lucide de la réception des arts de l'Afrique en Occident au début du XX^e siècle », dans Eva BAROIS DE CAEVEL, Koyo KOUOH *et al.*, *De l'histoire de l'art en Afrique. État des lieux*, Dakar, Raw Material Company, 2020, p. 80-91.

4. Munyaradzi Felix MUROVE, « L'Ubuntu », *Diogenes*, vol. 235-236, n° 3-4, 2011, p. 44-59.

5. Voir Felwine SARR, Bénédicte SAVOY, *Rapport sur la restitution du patrimoine africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*,

rapport sur la restitution du patrimoine africain, Felwine Sarr et Bénédicte Savoy, s'appuient sur l'exemple de l'historien grec Polybe pris en otage à Rome, qui décrit la double peine que le vainqueur inflige au vaincu en le privant non seulement de son patrimoine culturel, mais en l'invitant qui plus est à admirer dans ses villes le spectacle humiliant de ses dépouilles dépayées. Les présences africaines dans l'art en France ne peuvent donc être comprises sans mise en perspective avec la conquête coloniale de l'Afrique par les puissances européennes.

En outre, si le commerce des arts de l'Afrique prend en partie appui sur l'impulsion donnée par quelques artistes d'avant-garde et sur les disciplines naissantes que sont l'anthropologie et l'ethnologie, le marché se développe en Europe au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, accompagnant la création de musées ethnographiques qui se livrent une véritable concurrence. Philippe Dagen souligne à cet égard que les musées ethnographiques sont riches d'objets qu'on ne voit pas et qu'on disqualifie car ils sont le produit de populations alors considérées comme arriérées et sauvages. L'anthropologie et l'ethnologie jouent à ce titre un rôle central prenant en charge l'étude des objets dits primitifs qui aux yeux des scientifiques n'ont aucune valeur esthétique¹ : il s'agit moins d'interpréter l'objet que de le comprendre dans l'environnement dans lequel il a été produit. Pour les anthropologues et les ethnologues, dans les sociétés qualifiées de primitives, l'art serait uniquement fonctionnel puisque soumis à un ordre spirituel ou divin. Pour autant l'historien de l'art Carl Einstein affirme l'existence d'une esthétique universelle : pour lui, il n'est pas nécessaire de posséder la signification de l'œuvre pour en avoir une compréhension artistique.

Si l'on veut étudier l'art africain avec profit, il est nécessaire de l'interpréter en dehors [...] de tout point de vue purement ethnologique. [...] La méthode consiste à extraire de son contexte ce qui, des objets est simplement donné, par conséquent, d'isoler les objets eux-mêmes et d'analyser les

formes ainsi montrées comme les produits d'une création formelle².

Toutefois ajoutant que l'art africain est avant tout d'essence religieuse, il ne peut être étudié selon lui parfaitement, que dans une collaboration entre ethnologues et historiens de l'art³. Dans le fond, ces deux définitions qui semblent s'opposer, partagent les mêmes postulats : l'Art appartiendrait à l'Occident et l'art primitif d'Afrique serait avant tout un art rituel. Ces hypothèses expliquent en grande partie pourquoi l'analogie art africain/art rituel continue d'alimenter les imaginaires sur les présences africaines dans l'art encore aujourd'hui.

La formation d'un regard esthétisant et scientifique sur les objets en provenance d'Afrique au tournant du XX^e siècle contient en elle un impensé paradoxal : les artefacts en provenance des anciennes colonies fascinent alors qu'en même temps, ils ne sont accessibles qu'en raison du contexte de violence coloniale pourtant passé sous silence⁴. Les surréalistes sont fascinés par les civilisations lointaines, y voyant même le renouveau des sociétés occidentales. Le poète Paul Éluard voit dans les cosmogonies extra-européennes une liberté qui évoque celle gagnée par les surréalistes sur le carcan du réel, les textes qu'il écrit sur l'Art Sauvage d'Afrique et d'Océanie traduisent sa quête d'une forme d'exotisme et la fascination qu'exercent sur lui, sur André Breton ou sur d'autres, ces différentes cultures.

Vous anéantissez les sauvages par amour de la logique, et aussi par pudeur, et par charité, cette charité qui procède par analogies et qui vous fait donner la moitié d'un manteau à celui qui mourra d'être à moitié nu. Vous êtes des saints. Cela vous brise comme verre d'entendre faire l'amour et rêver, sans yeux, au grand soleil. Si le sauvage affirme qu'il est un homme, ce n'est pas pour se dis-

Paris, La documentation française, 2018.

1. On peut citer parmi eux Marcel Mauss, Marcel Griaule, Michel Leiris ou encore Jeanne Delange.

2. Carl EINSTEIN, *La sculpture nègre*, Paris, Éd. G. Grès, 1922, p. 5.

3. *Ibid.*

4. Voir Maureen MURPHY, *De l'imaginaire au musée – Les arts d'Afrique à Paris et à New York (1931 à nos jours)*, Dijon, Les Presses du réel, 2021.

tinguer des animaux, mais des esprits. S’il se tait ils se taisent, s’il chante ils chantent, s’il danse ils dansent. Il les porte sur son visage, il leur sacrifie leur semblables, ses semblables¹.

Sous le regard des avant-gardes qui voient l’abolissement des frontières entre le sacré et le profane, entre l’objet culturel et l’objet d’art, les artefacts en provenance des « lointains » se transforment en objets d’art qui offrent une alternative au réalisme et à l’Académie. Séparées de leur lieu d’origine, dégagées de tout contexte historique, les œuvres apparaissent vierges de sens.

On y projette une Afrique imaginée, un monde inconnu souvent ingénu, offrant l’accès à une simplicité et une naïveté que les premiers collectionneurs pensaient percevoir dans ces objets².

Bien que pensées par les surréalistes pour démythifier le discours colonialiste, les catégories telles que le « primitif », le « sauvage » ou encore le « Nègre » demeurent néanmoins empruntées des préjugés de leur époque³. Le « primitif » est cette figure complexe et paradoxale qui renvoie d’un côté, à celui que l’Occidental aurait pu être avant qu’il ne soit ce qu’il est devenu, à cet Autre qui parce qu’étant soi-disant dans un état proche de l’origine, de l’enfance, fait référence à des peuples dont l’organisation sociale et culturelle et le développement technologique n’auraient pas subi l’influence des sociétés prétendument plus évoluées. De l’autre, le « primitif » fascine : il serait la marque de l’origine du monde⁴.

La réception de ces objets constitue un moment important de l’histoire de l’art moderne : elle a eu, d’une part, pour conséquence de fixer durablement les pratiques et les discours autour des présences africaines dans l’art et, d’autre part, pour tendance à déshistoriser les cultures dont elles sont l’émanation.

Jack Flam parle à cet égard d’une tension et d’un

équilibre entre la condescendance et la nostalgie d’un passé plus proche de la nature. Ces deux sentiments [...] trouvent leur source dans l’idéologie impériale⁵.

Bien que trente ans séparent *Primitivism in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern* présentée au MoMa en 1984 de *Picasso Primitif* qui s’est tenue au Musée du Quai Branly - Jacques Chirac en 2017⁶, ces deux expositions qui consacrent les liens entre primitivisme et art moderne, ne mentionnent aucunement le contexte brutal de l’Afrique colonisée par les Européens. C’est d’ailleurs le cas des autres expositions qui traitent de l’air de famille entre l’art des avant-gardes et les arts dits primitifs : y est seulement présentée la façon dont les avant-gardes trouvent une audace et une liberté nouvelles dans l’art africain, propres à inspirer leurs démarches artistiques.

C’est cet impensé colonial que révèle pour la première fois au sein d’une exposition *Une Aire de Famille*, soulignant l’ambivalence du regard des surréalistes et de leur entourage, qui sont pourtant à cette époque, les seuls à critiquer la colonisation et à s’engager pleinement dans la lutte anticoloniale. Alors que dans les années 1930 l’Empire colonial français est à son apogée, les surréalistes font partie, à côté des membres du Parti Communiste Français et des associations de migrants coloniaux, des seules voix dissidentes contre la politique coloniale française. Dès 1925, ils prennent position contre la guerre du Rif et Paul Éluard écrit la même année dans le numéro 3 de la revue *La Révolution Surréaliste* le texte « La suppression de l’esclavage ». En 1931 alors que l’Exposition coloniale bat son plein au Palais de la Porte Dorée, le groupe rédige deux tracts qui alimentent la campagne anticoloniale *Ne Visitez pas l’Exposition Coloniale* et *Premier bilan de l’Exposition Coloniale* et participe à la contre-exposition intitulée *La Vérité sur les colonies* organisée par la Ligue anti-impérialiste d’obédience communiste.

1. Voir Paul ÉLUARD, *L’art sauvage*, Bruxelles, Variétés, 1929.

2. Yaëlle BIRO, *op. cit.*

3. Lire à ce sujet Sophie LECLERCQ, *La Raçon du colonialisme. Les surréalistes face aux mythes de la France coloniale (1919-1962)*, Dijon, Les Presses du réel, 2010.

4. Claude LÉVI-STRAUSS, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

5. Yaëlle BIRO, *op. cit.*

6. Philippe DAGEN, *Primitivismes. Une invention moderne*, Paris, Gallimard, 2019.

Les pratiques rituelles contemporaines au sein d'*Un.e Air.e de Famille* : renversement dialectique de l'objet au médium artistique

Alors que les objets créés pour les cultes sont destinés à des cérémonies rituelles, le regard qu'ont porté sur eux les acteurs occidentaux du champ de l'art a eu pour conséquence de transformer la réalité de ces objets, qui présentés en dehors des contextes auxquels ils font référence, ont été vidés de leur sens.

L'exposition *Un.e Air.e de Famille* a été pensée comme une mise en forme théorique, littéraire et artistique des questions relatives à la canonisation des présences africaines dans l'art. Elle met en perspective le regard ambivalent qu'ont porté les artistes présents dans les collections du musée d'art et d'histoire Paul Éluard de Saint-Denis sur les civilisations et les arts non occidentaux avec leur engagement anticolonial. Confronté aux œuvres de treize artistes femmes du continent africain et de ses diasporas qui réagissent à l'histoire post/coloniale française, l'exposition propose une relecture critique de l'histoire de l'art et de la modernité. À travers la photographie, le son, la cartographie, le dessin et la vidéo, les artistes contemporaines présentées au sein d'*Un.e Air.e de Famille* construisent un contre-récit des présences africaines dans l'art. Cinq d'entre elles se réapproprient des pratiques rituelles qui avaient été essentialisées par les fonctionnalistes et les formalistes, pour déplacer les regards de l'objet et des pratiques rituelles qui y sont associées vers le travail de l'artiste sur l'objet pour recréer ainsi un sens esthétique¹.

Récits intimes et collectifs d'émancipation, les pratiques rituelles développées dans les œuvres de Tuli Mekondjo, Owanto, Eliane Aïssou, Kapwani Kiwanga et Laeïla Adjovi présentées au sein de l'exposition *Un.e Air.e de Famille* et convoquées ici, font référence de manière plus ou moins directes et à des niveaux de discours différents, aux effets encore persistants de l'esclavage et de la colonisation sur les sociétés contemporaines. En réaction

à l'appropriation culturelle des arts africains, les pratiques rituelles développées dans les œuvres de ces cinq artistes renversent le paradigme du regard de l'autre dans lequel les présences africaines dans l'art ont été enfermées. Elles dépassent ainsi les dilemmes des définitions anthropologiques, ethnologiques ou d'esthétique essentialiste puisqu'elles inscrivent l'objet d'art dans un temps historique et redonnent à l'objet de culte sa fonction rituelle.

Dans les œuvres *Les Chemins de Yemoja* et *Ati Okuku dé imonlè (De l'invisible au visible)*, Laeïla Adjovi et Eliane Aïssou traitent de la spiritualité. La singularité de leurs regards provient du fait qu'elles renversent la dialectique objet de culte/objet d'art en déplaçant la fonction artistique de l'objet rituel au médium de l'installation.

Dans *Les Chemins de Yemoja* composée de photographies, d'un documentaire radiophonique et d'une carte réalisée *in situ* dans la salle du chapitre du musée d'art et d'histoire Paul Éluard de Saint-Denis, l'artiste Laeïla Adjovi met en lumière les survivances spirituelles *ewe-fon* et *yoruba* de part et d'autre de l'Atlantique noir, entre le Bénin, le Nigeria et Cuba. L'artiste précise :

Ces rites ont traversé l'Atlantique à bord des bateaux négriers en même temps que les millions d'hommes et de femmes déportés vers les Amériques lors de la Grande Traite².

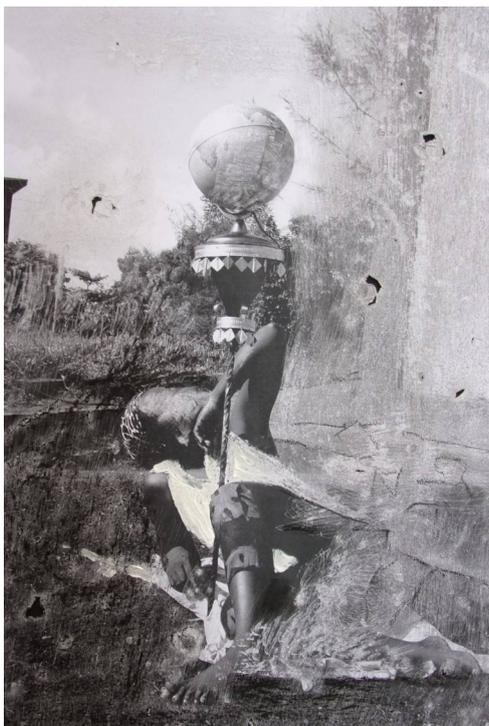
Elle y aborde les processus de résistance et de créolisation des spiritualités africaines et afro-descendantes. Journaliste de formation, Laeïla Adjovi a construit son projet à partir d'une enquête de terrain journalistique, qu'elle mêle à la création photographique, au dessin et à l'écriture.

Associée à des textes entre essais et notes de voyage, cette galerie de portraits, de scènes de vie et d'objets de culte scelle le lien qui unit les adeptes par-delà l'océan. Tous les visages de la divinité Yemaya/Yemoja/Mamiwata expriment la même notion : celle d'un trait d'union africain entre tous les lieux où elle est célébrée³.

1. Jean G. BIDIMA, « Création, imagination et sens esthétique », dans *Philosophiques*, vol. 46, n° 2, 2019, p. 327-338, <<https://doi.org/10.7202/1066773ar>>, consultée le 4 octobre 2022.

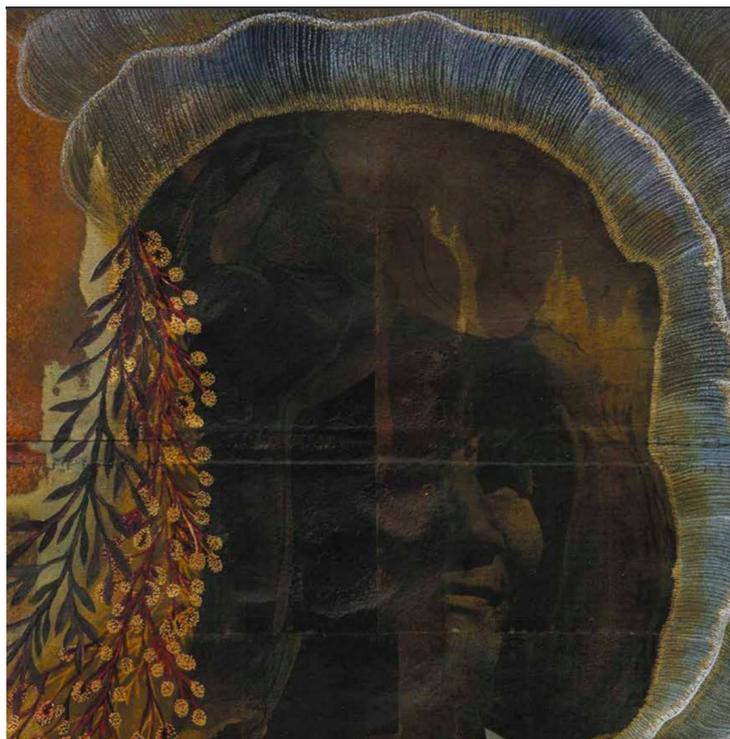
2. Tel que mentionné dans le dossier de présentation du projet et présenté par l'artiste lors d'échanges que nous avons eus pendant la préparation de l'exposition.

3. *Ibid.*



Photographie issue de l'installation *Ati Okuku dé imonlè*.

© Eliane Aïssou.



As I die and dying live shall also die and dying live ?

© Courtesy Guns & Rain and the artist.

La carte dessinée sur le mur du musée entrelace les différents pays grâce aux triptyques et aux diptyques photographiques sur lesquelles apparaissent prêtres et prêtresses, la divinité Yemoja ou encore un autel. Les oiseaux migrateurs présents de part et d'autre de la carte font référence à l'éternel retour du cycle de la vie. Quant à la constellation que porte sur la tête la figure de Yemoja, elle représente les cultures africaines comme autant de repères pour survivre dans le Nouveau Monde et souligne les liens indéfectibles avec la Terre Mère.

Dans l'ensemble *Ati Okuku dé imonlè (De l'invisible au visible)*, Eliane Aïssou traite de la réincarnation des défunts au Bénin. L'objet *assen* fait partie des objets culturels que nous retrouvons toujours dans les collections muséales ou sur le marché des arts africains anciens. Dans la culture fon, l'*assen* immortalise la vie du défunt lors de rituels funéraires.

Aux symboles traditionnellement posés (souvent des animaux) sur la partie supérieure de l'*assen*, l'artiste utilise des objets de la vie courante tels que le globe, l'avion ou la voiture par exemple, évoquant ainsi le monde contemporain. L'installa-

tion sculpturale se déploie dans l'espace grâce à une série de photos dans laquelle l'artiste met en scène un aïeul réincarné qui pose avec l'*assen* créé pour lui. Une fois les photographies développées, elles sont retravaillées par Eliane Aïssou qui emploie des techniques de peinture pour retoucher les images qu'elle gratte à l'aide de pastels noir et blanc et de la peinture.

L'objet *assen* devient ici un support à une mise en scène mêlant photographies, papier mâché, vidéo numérique et son. *Ati Okuku dé imonlè (De l'invisible au visible)* traite des liens sacrés entre la vie et la mort et permet un changement de perspective : l'œuvre d'art n'est plus l'*assen* à quoi est restituée sa dimension culturelle, mais l'installation photographique.

Les pratiques rituelles ancestrales sont aussi pour les artistes Tuli Mekondjo et Owanto une manière de dénoncer des crimes commis à l'encontre de leurs communautés et panser les blessures qu'ils ont engendrées.

L'artiste namibienne Tuli Mekondjo s'intéresse également au rapport entre les vivants et les morts en mettant en parallèle la perte de sa mère avec le génocide commis par les Allemands sur les

peuples héréro et nama en Namibie au début du xx^e siècle. Avec une technique mêlant la couture, la broderie, le transfert photographique, la résine et la *mahangu* (grains de millet), Tuli Mekondjo reproduit sur la toile une même séquence cérémonielle. Cette pratique rituelle en couches successives donne à la fois une densité et une fragilité à son œuvre, comme pour rappeler la fragilité de la vie.

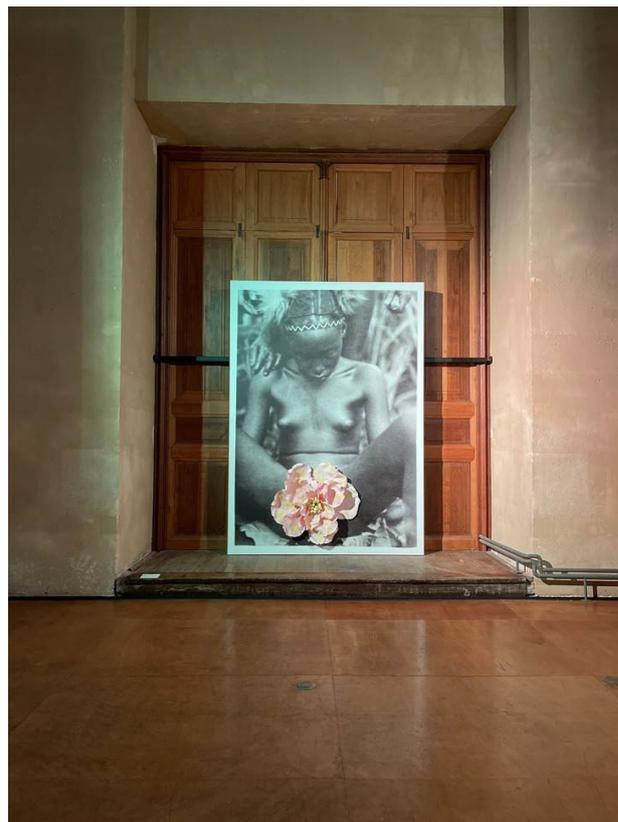
En utilisant le *mahangu*, l'artiste fait référence intentionnellement aux pratiques rituelles liées aux cérémonies pour le *Kalunga ka Nangobe*¹ : l'artiste se laisse guider par ses ancêtres. Pour elle, l'art possède une dimension curative et doit aider son peuple à faire face aux syndromes post-traumatiques liés à l'amnésie collective du génocide allemand envers les populations héréro et nama et de la guerre entre l'Angola, la Namibie et l'Afrique du Sud.

À travers la représentation de femmes sur ces toiles, Tuli Mekondjo exprime le désir de créer un contre-récit postcolonial dans lequel les identités et les cultures précoloniales sont sublimées, contrairement à ce qui prévalait pendant la colonisation :

Avec le christianisme, les femmes et les hommes ont été invités à se raser les cheveux, car pour se convertir il fallait ressembler à tout le monde. Ainsi tout le monde s'est déshabillé, au sens physique et au sens mental. *Débarrassez-vous de qui vous êtes et mettez cette robe en coton blanc*. Alors ils ont perdu tout lien avec leur communauté [...]².

C'est la découverte de photographies d'archives présentant des jeunes filles pendant des cérémonies d'excision dans un tiroir, prises par un médecin blanc et ami de son père, qui est à l'origine de la série *Flowers* et de la pièce *One Thousand Voices* d'Owanto. Après le choc des images montrant,

1. Juste avant la récolte du *mahangu*, les Aawambos ont coutume de rendre hommage à la lune afin que les récoltes soient bonnes, que le bétail soit en bonne santé, que les enfants le soient aussi et qu'ils prospèrent.
2. Entretien avec Tuli Mekondjo réalisé par Jeanne Cholot, [Exposition, Saint-Denis, Musée d'art et d'histoire Paul Eluard, 2021], Anne YANOVER (dir.), *Un.e Air.e de Famille*, Trouville sur mer, Illustria – La Librairie des Musées, 2021, p. 74-77.



La jeune fille à la fleur, vue de l'exposition *Un.e Air.e de Famille*. © Aiman SAAD ELLAOUI et d'Owanto studio.

pour certaines, des jeunes filles mutilées, l'artiste décide de faire sortir ces femmes du silence. Owanto pense et pansé les blessures liées à cette pratique initiatique de mutilation génitale des jeunes femmes lors de leur passage à l'âge adulte. En y apposant une fleur qui masque les mutilations, elle transforme le regard que le spectateur peut poser sur elles tout en rendant visible l'insupportable violence associée à ces pratiques.

J'en ai fait des femmes guerrières, qui se réapproprient leur territoire, leur histoire. Les fleurs ont changé l'image. Les jeunes filles apparaissent conquérantes et victorieuses. Le terme *Ladybird* représente le désir de rendre la liberté à ces femmes, qui ont la dignité de *ladies* et la liberté des oiseaux³.

Composée comme une symphonie avec différents mouvements, la pièce sonore *One Thousand Voices* laisse entendre les voix de femmes du monde

3. Entretien avec Owanto réalisé par Anne Yanover, *ibid.* p. 82-85.

entier. Pendant trois ans l'artiste et sa fille Katya Berger ont sillonné le monde à la rencontre des femmes victimes d'excision et ont rassemblé leurs témoignages. L'installation sonore réalisée à partir des voix enregistrées de ces femmes constitue un témoignage puissant de la violence de cette pratique.

Dans *Vumbi* vidéo réalisée en 2012 au bord d'une route de la région d'Ifakara en Tanzanie, pays d'où est originaire son père, Kapwani Kiwanga filme en plan fixe le geste répété presque cérémoniel d'une femme nettoyant une à une les feuilles des arbres couverts d'une poussière rouge (*vumbi* en swahili). L'artiste capte les mouvements incessants de ce qui pourrait s'apparenter à un rituel.

Ces caresses qu'elle prodigue sont un véritable travail de Sisyphe, tout autant éphémère que vain, l'acte s'inscrit pleinement dans la réflexion de l'artiste autour de la puissance de motivation de la croyance. Chaque geste, même le plus petit, peut être porteur de sens et entraîner de plus grands changements, engager vers des utopies politiques¹.

En comparant le dépoussiérage de ce végétal aux travaux accomplis par les Tanzaniens après l'indépendance de leur pays, l'artiste fait référence au modèle du socialisme *Ujamaa* qui signifie en swahili *travailler et vivre ensemble*, mis en place par l'homme politique Julius Kambarage Nyerere dans les années 1960. Cette analogie a un double sens puisqu'elle renvoie d'une part aux destins tantôt utopiques, tantôt dystopiques des nations post-indépendantes africaines. Les processus porteurs d'émancipation ont souvent eu des conséquences désastreuses dont les effets sont perçus encore aujourd'hui. D'autre part, en choisissant cette modalité de représentation – cette femme qui époussette une à une les feuilles – l'artiste place l'homme non pas au centre du cosmos mais dans ses relations avec les autres espèces.

Ce petit geste de rien qui marque à peine le paysage, qui ne laisse presque pas de trace et qui sera recouvert dans les heures qui suivent, remet l'hu-

main à sa juste place face à son environnement, rappelle que nous sommes intrinsèquement et étroitement liés à la nature, que nous avons une ascendance commune avec l'ensemble du vivant, que nous sommes des vivants parmi les vivants².

Même en cas de combat inégal, on peut y voir une incantation à la persévérance.

Épilogue : une esthétique de l'ubuntu

Après avoir mis en exergue à partir d'un état succinct de la recherche et l'exposition *Une Air.e de Famille*, la manière dont les avant-gardes, les réseaux de collectionneurs et de marchands ainsi que les institutions muséales et les « sciences de l'homme » ont figé un regard opérant encore aujourd'hui sur les artefacts africains leur conférant la valeur d'œuvre d'art, j'ai souligné la façon dont les œuvres des artistes Laëla Adjovi, Eliane Aïso, Tuli Mekondjo, Owanto et Kapwani Kiwanga investissent les pratiques rituelles de nouvelles significations postcoloniales, dégagées des fonctions artistiques ou fonctionnalistes dans lesquelles elles ont été analysées dans le regard de l'autre. Ici, en opérant un double renversement dialectique objet/travail sur l'objet et fonction culturelle/fonction artistique, les artistes permettent un déplacement du regard des objets vers le travail sur le médium artistique (la photographie, l'installation, la pièce sonore, le dessin ou encore la vidéo). En dépouillant les objets rituels de la fonction artistique qui leur avait été dévolue par les acteurs du champ de l'art moderne, les cinq artistes contemporaines présentées au sein de l'exposition, dans le même mouvement, sacralisent à nouveau leur fonction culturelle. C'est à travers leur travail sur les médiums qu'elles réactivent les rites anciens et injectent à leurs œuvres des significations politiques ou religieuses nouvelles, en réaction aux processus d'appropriation et de domination culturelles. Elles confèrent une valeur artistique aux photographies, installations, pièces sonores et vidéo qu'elles créent, désacralisant la fonction rituelle de ces objets.

1. Texte sur Kapwani Kiwanga écrit par Elodie et Delphine Chevalme, p. 71-72.

2. *Ibid.*

À travers ces œuvres, elles se réapproprient leurs cultures et traitent de l'histoire coloniale, des féminismes, de la dualité entre la vie et la mort, de la survivance et de l'hybridité des croyances ou encore de l'écologie politique ; autant de thématiques traitées dans l'art contemporain global. Ces œuvres sont pensées comme des récits individuels ou collectifs d'émancipation politique, qui accompagnent les vivants et les morts, réparent ce qui a été arraché ou blessé, transmettent des histoires culturelles et culturelles de résistance. Les artistes témoignent d'une démarche mêlant à la réflexion plastique une responsabilité collective politique et citoyenne.

Défaire les présences africaines dans l'art des catégories dans lesquelles il a été rangé, c'est lever les clôtures de telles manières que puisse émerger et s'épanouir ce qui a été enfermé. C'est aussi suggérer une indéfinition de l'art africain (contemporain), et souligner surtout qu'il est affaire de trajet, de circulation et de transfiguration : c'est au fond lui rendre toute sa capacité d'agir et de germination dans le *devenir-des-hommes-dans-le-monde*¹.

Farah Clémentine DRAMANI-ISSIFOU

1. En référence à l'expression convoquée par l'historien, philosophe et politologue Achille Mbembe, dans Achille MBEMBE, « Conclusion », *Brutalisme*, Achille MBEMBE (dir.), Paris, La Découverte, 2020, p. 233-237.