

L'Afrique en mouvement

Serge Olivier Fokoua

Numéro 139, hiver 2022

Performance et art actuel en Afrique. Le cas du Cameroun, de la RDC et de la Tunisie

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/98219ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Fokoua, S. O. (2022). L'Afrique en mouvement. *Inter*, (139), 12–23.

L'AFRIQUE EN MOUVEMENT



SERGE OLIVIER FOKOUA

L'ASCENSION D'UNE CERTAINE ESTHÉTIQUE

De quelle esthétique s'agit-il ? Pour paraphraser Barbaras Formis, nous parlerons de « l'esthétique de la vie ordinaire » animant les œuvres de beaucoup d'artistes qui, au fil des années, ont eu pour plateforme d'expression le festival RAVY (Rencontres d'arts visuels de Yaoundé) au Cameroun. L'artiste congolais Eddy Eketé, avec son humour légendaire, mentionnait il y a quelques années lors d'une entrevue : « Les artistes africains s'inspirent par la poubelle. Leurs matières premières viennent de la poubelle. » Ces propos pourraient donner à certains la fine bouche puisque nous savons que des gens d'un certain raffinement se sont souvent offusqués à l'idée d'une supposée esthétique de la laideur.

Dans les années soixante et soixante-dix, le public africain était habitué à ne voir comme art que ce qui était beau, soigné et lustré. Esthétique rimait alors avec beauté. C'est depuis cet environnement uniconceptuel que, dans les années quatre-vingt, quelques artistes comme Pascale Marthine Tayou, Joseph Sumegne et Dominique Zinkpè ont décidé de briser la glace pour se libérer de cette tour d'ivoire qui les cloisonnait dans un certain conformisme et dans une certaine normalité. Dans ce sillage, de nombreux artistes, venant souvent de grandes villes africaines comme Yaoundé, Douala, Lagos, Dakar et Cotonou, ont vu leur rapport à l'art évoluer ou se transformer littéralement, surtout leur approche conceptuelle et leur support langagier. Ils se sont défaits de l'*artistiquement artistique* pour s'accommoder d'une nouvelle grammaire qui jusqu'à ce jour continue de faire école.

Cette libéralisation tous azimuts a donné naissance à de nombreux expérimentateurs qui ont alors accompli des prouesses phénoménales en termes de création artistique. Le quotidien, pour ne pas dire la poubelle, devenait l'œuvre même. Et l'artiste, quant à lui, un socioesthéticien.

C'est ce qu'Allan Kaprow appelle le nouvel art concret, c'est-à-dire un art proche de la réalité, un art semblable à la vie. Mais cela ne s'est pas fait sans heurt : cette façon de faire a créé des divisions dans le milieu, au point où une polémique permanente, au sujet de ce qui est considéré comme de l'art, s'est installée entre les conservateurs de l'ancien régime et ceux que nous pourrions appeler les duchampiens. Les habitudes ont la peau dure, nous le savons, mais le moment n'était-il pas venu pour l'ordinaire de forcer la porte des galeries et des musées afin de montrer que de simples gestes de la vie quotidienne pouvaient être considérés, à juste titre, comme des matières esthétiques ?

Au sujet des nouvelles écritures, le festival RAVY au Cameroun, qui a pour ADN la diffusion de langages nouveaux, a vu défiler au fil de ses éditions des artistes venus des quatre coins du monde avec des attitudes singulières, des postures déroutantes, des démarches étonnantes, parfois dérangeantes. Les gens de la rue ont souvent trouvé que les propositions artistiques envahissant les espaces de manière insolite et ostentatoire n'avaient rien d'artistique. Mais nous pouvons aisément comprendre ces réactions quand nous savons que ces personnes ont une autre conception du monde, qui structure leur perception sans qu'elles en soient nécessairement conscientes.

Toutes ces considérations nous amènent à nous poser cette question : l'artiste devrait-il faire ce que le public aimerait qu'il fasse ? Eh bien, la réponse est non ! Si oui, ce ne serait plus un artiste. D'ailleurs, la question ne se pose même pas. C'est quoi, donc, un artiste ? À vrai dire, nous ne pouvons répondre à cette question qu'en fonction de nos affinités et du courant de pensée pour lequel nous militons. Est-ce que la maîtrise d'une technique fait de nous des artistes ? Au risque de déplaire aux académistes d'une certaine époque, nous dirons une fois de plus non.

Cela dit, nous sommes pertinemment conscients que la notion de « désartiste » a ouvert un pan vertigineux pour que viennent s'engouffrer dans la discipline une multiformité d'attitudes langagières régulièrement affublées de l'appellation *art alternatif*, souvent incomprises et ignorées du ministère même qui est chargé d'en assurer la tutelle. Malgré cet environnement hostile, le festival RAVY s'est porté pour mission d'accompagner les artistes qui, chaque jour, poussent encore plus loin la transgression postduchampienne en sortant du *white cube* pour aller dans l'espace social se donner une identité autre que celle d'artistes « vulgaires ». Ils mènent des actions de la vie quotidienne, souvent avec la participation du tout-venant. Or, c'est cette capacité à socialiser qui leur permet de mettre en place un discours également porteur d'une expérience esthétique.

Le festival RAVY a depuis dix ans provoqué des rencontres singulières, alimenté les débats sur des discours décalés et témoigné de l'impact des nouveaux médias sur la société contemporaine. Nous savons qu'il a fréquemment ouvert sa vitrine à l'anticonformisme artistique, mais son objectif a toujours été de faire bouger les lignes en vue de notre humanité. Quand Landry Mbassi disait que « [l']art, c'est ce chemin risqué, mais poétique, qui mène à l'humanité », nous imaginons qu'il pensait à Adorno pour qui l'art était avant tout une construction sociale.

CAMEROUN

Si le festival RAVY a considérablement œuvré pour la promotion et la diffusion de l'art performance, il faudrait tout de même souligner qu'avant ce festival, la performance existait déjà au Cameroun. Mais les artistes qui faisaient de la performance n'étaient pas des performeurs à la base : ils étaient des peintres ou des sculpteurs dont la démarche esthétique a à un moment donné connu une forme de mutation.

Joseph-Francis Sumegne, sculpteur légendaire et auteur de *La nouvelle liberté*, œuvre d'art public qui trône au rond-point Deido à Douala, est l'une des figures marquantes de l'art contemporain au Cameroun. Il a en quelque sorte révolutionné la pratique de la sculpture en sortant des sentiers battus pour se forger une esthétique dominée par l'assemblage d'objets récupérés. Sumegne n'est pas connu comme un performeur mais, même s'il ne le revendique pas, tout porte à croire qu'il en est un puisqu'il n'est pas un sculpteur au sens classique du terme. D'abord, son rapport aux objets réels, objets qu'il prend soin de mettre ensemble dans des associations hétéroclites, lui permet d'atteindre un langage en trois dimensions qu'il nomme « jala ». Le travail de Sumegne est proche du quotidien dans la mesure où l'artiste se sert d'objets que tout le monde reconnaît, trouvés ou récupérés dans des poubelles et dépotoirs. Sa communication avec eux ainsi que leur manipulation vont bien au-delà de la simple sculpture. Nous constatons simplement qu'il performe avec les objets, même s'il ne le dit pas. Mais nous le voyons. L'œuvre de Sumegne est très associée à sa personne. Personnage libertaire, simple mais audacieux, il a su briser la barrière du langage classique de la sculpture pour se forger une voie en solitaire dans un contexte très réglementé.

Le cas de Sumegne nous intéresse parce que la pratique de la performance au Cameroun part de cette aptitude à casser les règles de l'art et à prendre des chemins audacieux. Les artistes qui se sont frottés à l'art performance sont ceux-là mêmes qui ont eu le courage de défendre et d'assumer leurs choix : dans les années soixante-dix et quatre-vingt au Cameroun, il fallait être culotté pour prétendre qu'un tas de déchets collectés dans des poubelles pouvait avoir le statut d'œuvre d'art. Il faut d'ailleurs préciser que *La nouvelle liberté* de Sumegne a causé une grosse polémique lors de son installation à Douala en 1996, tant pour les autorités administratives que les autochtones de la région du littoral, qui ne comprenaient pas comment un gigantesque amoncellement de déchets pouvait être hissé en plein centre-ville et porter l'appellation d'œuvre d'art. Cette œuvre a suscité le rejet, mais aussi – heureusement – beaucoup de curiosité de la part du citoyen ordinaire, donnant lieu à toutes sortes d'interprétations. En termes d'expérience esthétique, chacun y allait de son imagination. Mais en dépit de tout, cette œuvre a eu le mérite d'alimenter le débat et de pousser à la réflexion. Pour la petite histoire, beaucoup de gens ont souvent dit, et très sérieusement, qu'elle avait été construite par un fou. Pour eux, quelqu'un doté de toutes ses facultés mentales ne pouvait faire un truc pareil puisque la sculpture n'avait absolument rien à voir avec ce qui avait été jusque-là inculqué dans la mémoire des gens et enseigné en art. C'est ainsi que l'antiart est né au Cameroun. Il fallait s'y accoutumer.

Au cours de ces années d'éclosion de nouvelles esthétiques, il y avait heureusement le centre d'art contemporain Doual'Art, dirigé par le couple Didier Schaub et Marilyn Douala Bell, dans la ville de Douala. Ce centre a accompagné et promu ces artistes, leur offrant une vitrine, ouvrant ses portes à de nombreuses possibilités de diffusion et de vulgarisation de leur travail artistique. Joseph Sumegne avait d'ailleurs largement bénéficié du soutien de ce centre pour asseoir son idéologie et établir sa renommée.

C'est donc à partir de ce postulat de démarcation que beaucoup d'artistes camerounais sont arrivés à la performance. Par la suite, beaucoup se sont rendu compte qu'ils pouvaient modifier les règles du jeu pour les reconfigurer à leur façon. Ils avaient devant eux un boulevard de possibilités qui s'étendait à l'infini. C'est donc dans un processus de transgression des règles de la peinture puis de la sculpture que les pratiques performatives sont progressivement nées au Cameroun.

Au début des années quatre-vingt-dix, Joseph Sumegne arborait déjà une coiffure toute particulière, fabriquée par lui-même, qui l'assemblait à ses œuvres. Pendant ses vernissages, c'est comme s'il faisait une performance. Son apparence était tellement liée à ses sculptures qu'il aurait pu lui-même être une de ses œuvres en mouvement, d'autant plus que sa série *Les notables* était constituée de sculptures de taille humaine. Cela dit, même si Sumegne n'était pas un performeur, il performait déjà sans le vouloir, sans s'en rendre compte. Nous pensons que le courage, la liberté et l'audace de Sumegne ont inspiré beaucoup d'artistes qui n'ont pas hésité à laisser exploser leur génie dans ce même postulat de décloisonnement des frontières de l'art.

Un autre artiste camerounais, tout aussi autodidacte que Sumegne, Pascale Marthine Tayou, s'est inspiré de la poubelle. Plus jeune et dynamique que Sumegne, Tayou a connu une ascension fulgurante à partir de rien. Nous disons « à partir de rien » parce qu'il s'est essentiellement inspiré de la poubelle, de vieux objets de la vie courante qu'il regroupait ensemble, pour faire ses œuvres. Sa démarche était toutefois plus minimaliste que celle de Sumegne, quoique plus percutante sur le plan du discours qui, finalement, est devenu la pièce maîtresse de l'œuvre. De nos jours, une telle démarche n'a rien d'extraordinaire mais, dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, elle était impensable dans le contexte camerounais.

Parmi les pionniers qui ont posé les jalons de nouvelles écritures en arts visuels au Cameroun, d'autres noms bien connus, en plus des autodidactes déjà nommés, ont eu l'occasion de passer par de grandes écoles d'art. Ils ont ainsi pu, à diverses reprises, se frotter à ce qui se faisait ailleurs à l'international. Pensons à Bili Bidjocka dont la démarche est à la fois conceptuelle et expérimentale, à Barthélémy Toguo qui a fait les grandes écoles d'art en Occident ainsi qu'à Goddy Leye dont le passage à l'Académie royale des beaux-arts (Rijksakademie van Beeldende Kunsten) d'Amsterdam l'a rempli d'expériences et propulsé sur les rails de la notoriété mondiale. Malheureusement, ce dernier est mort trop tôt. Mais, avant de partir, il a joué un rôle central dans la promotion des nouvelles esthétiques de l'art au Cameroun, notamment grâce au centre d'art ArtBakery qu'il a fondé dans le quartier Bonendale, à Douala, en 2002.

Ces personnes ont été de véritables locomotives de l'art actuel au Cameroun parce qu'elles ont eu le courage de faire des choses nouvelles dans un environnement n'ayant pas encore acquis un certain nombre de « réalités ». Leur talent et leur abnégation ont ouvert une brèche dans laquelle sont passés de nombreux autres « beaux et magnifiques » artistes dont le Cameroun peut être fier aujourd'hui. Cela s'est fait grâce à des relais dont le rôle n'est pas des moindres. En dehors du centre Doual'Art, mentionnons l'action des centres culturels français qui, dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, ont beaucoup œuvré pour le renforcement des échanges artistiques Nord-Sud. Ce canal a permis à de nombreux artistes de s'ouvrir au monde, mais aussi de bénéficier d'une vitrine tant pour la vente de leurs créations que pour la promotion de leur image personnelle.

Il faut aussi noter le rôle, non des moindres, joué par le commissaire d'exposition et critique d'art camerounais Simon Djami qui a fondé en 1991 le trimestriel d'art contemporain *Revue noire*, consacré aux expressions artistiques africaines. Cette revue, diffusée en anglais et en français aux quatre coins de la planète pendant près de dix ans, a considérablement contribué à faire connaître l'art contemporain africain à l'étranger, à vulgariser la pensée et la culture africaines, mais également à corriger un certain nombre d'informations erronées. Par ailleurs, elle a beaucoup œuvré à démontrer que l'Afrique faisait partie du monde : jusque-là, l'évolution du reste de la planète semblait se faire sans l'Afrique. L'action de cette revue a clairement prouvé que l'Afrique avait aussi son mot à dire et beaucoup à apporter dans la pensée du monde.

Bref, l'art performance au Cameroun n'est pas né *ex nihilo*. Il a germé de la peinture et de la sculpture qui étaient, à vrai dire, les parents de la discipline. Les artistes peintres et sculpteurs ont vu leur travail se transformer progressivement, partant de l'objet d'art transportable et vendable pour prendre la forme d'une idée conceptuelle, souvent virtuelle et invendable. Ce phénomène s'est opéré pour certains dans un effet de mode, mais pour d'autres par désir de se surpasser et d'explorer différentes pistes de recherche.

Au rang des peintres camerounais qui sont devenus aussi des performeurs, nommons Émile Youmbi, Salifou Lindou, Hervé Yamguen, Joël Mpah Dooh, Ruth Belinga, Yves Lionel Embappe, Tally Mbock, Romuald Dikoumé, Justine Gaga et Alioum Moussa. Ces artistes qui sont partis de la peinture pour faire de la performance sont finalement restés à cheval entre les deux disciplines, sans jamais basculer totalement du côté de la performance, pour bien des raisons. Le contexte socioculturel n'est toujours pas très favorable aux artistes performeurs. Non seulement le grand public n'y comprend pas grand-chose, mais le ministère des Arts et de la Culture non plus. Du coup, les artistes qui décident de performer le font d'abord pour eux, mais ils ne peuvent pas se consacrer à cette discipline à plein temps, car elle n'a aucune valeur marchande. Ils ont avant tout besoin de vivre, c'est-à-dire de vendre leurs œuvres, d'où l'intérêt de ne pas abandonner la peinture, même s'ils font aussi de la performance. Quelques artistes, ayant utilisé les deux moyens d'expression, ont même à un certain moment abandonné la performance pour revenir à la peinture exclusivement, vu le contexte et la conjoncture économiques.

Toujours est-il que, lors d'occasions ponctuelles, les peintres-performeurs ne manquent pas d'exprimer leur désir de performer, notamment lors d'événements comme le RAVY à Yaoundé. Ce festival, jusqu'à ce jour, reste la plateforme qui a le plus contribué à la promotion de l'art performance au Cameroun. En dix années d'existence, il a fait venir de divers pays une trentaine d'artistes et professionnels. Il a abrité de multiples colloques autour de cette discipline, des ateliers sur sa pratique, et a programmé plusieurs performeurs. De 2008 à 2018, 34 performances d'artistes camerounais ont été montrées dans le cadre du festival, ce qui est remarquable dans un contexte défavorable à l'émancipation de cet art.

Comme nous l'avons dit plus haut, la pratique de l'art performance au Cameroun est partie d'artistes du milieu de la peinture ou de la sculpture. Dans les années quatre-vingt-dix, le plasticien Salifou Lindou faisait de l'*action painting* (peinture gestuelle) en peignant en direct sur l'écran d'un téléviseur allumé. Même s'il était connu comme artiste peintre, il ne faisait plus de la peinture au sens propre : c'était de la performance. Le terme *performance* était alors méconnu ou très peu utilisé dans le contexte local.

Au cours des années quatre-vingt-dix, d'autres artistes ont excellé dans ce domaine tels que Max Lyonga, Jules Ricky Soh Fongang, Jean Emati et Jean-Jacques Kanté. Ils œuvraient en *action painting* non pas à la façon de Jackson Pollock, mais en faisant de la peinture figurative. Ces artistes réussissaient la prouesse de reproduire un visage sur toile par de rapides coups de pinceau en temps réel.

C'est ainsi que s'est configurée la préhistoire de la performance au Cameroun. À ce moment-là, sans en avoir conscience, nous étions déjà dans son antichambre. Les artistes, même s'ils restaient dans leur discipline mère qu'était la peinture ou la sculpture, menaient déjà une action en bonne et due forme, et ce, devant public. Un public qui les regardait agir du début à la fin et qui clôturait la prestation par un tonnerre d'applaudissements. Ce format était d'ailleurs la clé de la performance, même si au bout de l'action une œuvre pouvait se vendre, se donner ou s'accrocher.

Un autre aspect à considérer était l'instant de la création. Les gestes, les mouvements, les sons, les couleurs alternées, les odeurs, bref l'expérience esthétique dans un cadre spatiotemporel avait également valeur d'œuvre d'art, indépendamment du tableau obtenu à la fin. Certains des artistes peintres qui avaient pris goût à reproduire des visages instantanés devant public ont progressivement fini par faire « réellement » de la performance, c'est-à-dire des actions devant un public pour le compte de cette action, et non pour un quelconque résultat final qui serait la fabrication d'un objet artistique.

L'abandon de la toile chez les performeurs camerounais ne s'est toutefois pas fait d'un coup, mais de façon progressive. Joël Mpah Dooh, par exemple, faisait des performances en sculptant sur du Plexiglass. Alioum Moussa performait quant à lui en dessinant sur les murs avec des morceaux de charbon. Salifou Lindou, dans ses performances, réalisait des mosaïques murales en faisant des éclaboussures répétées de divers tons de peinture sur les murs. En ce temps-là, les artistes étaient encore attachés à la notion d'œuvre finale. L'action ou la performance était alors un prétexte pour faire une œuvre visuelle, palpable, durable, mais surtout vendable.

Au cours des années deux mille, les choses ont complètement basculé vers la performance. La mondialisation aidant, beaucoup d'artistes locaux avaient une meilleure ouverture d'esprit, s'informaient ou voyageaient à travers le monde, pour ceux qui le pouvaient, d'où une meilleure compréhension et des rapports plus concrets avec la pratique de la discipline.

Ce qui est important de souligner ici, c'est que la mondialisation n'a pas engendré la performance en tant que telle au Cameroun. Avant que le vent de la mondialisation ne vienne souffler, quelques artistes camerounais menaient déjà des actions similaires : nous n'appelions tout simplement pas celles-ci des performances. C'est le cas de Christian Etongo qui, au début des années deux mille, faisait ses premières actions devant un public. Nous nous souvenons de sa toute première performance publique en 2002, intitulée *Femme-terre*, qui était beaucoup plus proche de ce que nous nommions à ce moment-là le *body art* (art corporel). Ce mouvement artistique, initié dans le milieu des années soixante par les actionnistes viennois, évoque un langage du corps fondamental. Il était enseigné au Cameroun à l'Institut de formation artistique de Mbalmayo (IFA). Quelques artistes peintres dans les fêtes ou cérémonies se faisaient un plaisir de peindre sur le corps ou le visage de modèles, comme sur un tableau.

Même si ces pratiques portaient sur le corps, elles restaient encore et seulement, essentiellement, décoratives. Il faut ajouter que, dans l'inconscient du public camerounais, tout geste et toute action artistiques devaient avoir une fonction : l'acte devait nécessairement servir à quelque chose. Cette réclamation de la fonction utilitaire de l'œuvre a tant et si bien influencé les artistes que ceux-ci faisaient des œuvres en fonction des attentes, ce qui, pendant très longtemps, a circonscrit le langage et l'esthétique artistiques dans un canevas absolument restrictif. Les actions portées dans le cadre du *body art* devaient ainsi trouver une justification pour les danseurs folkloriques qu'il fallait au préalable maquiller ou les mannequins avant leurs séances de *shooting* et de défilé de mode.

Or, quand dans les années deux mille Christian Etongo a abordé la notion de *body art* dans sa performance *Femme-terre*, il n'était plus question de ce que nous avions l'habitude de voir : son action, consistant à recouvrir le corps d'une femme de boue, brisait les canons esthétiques. La démarche de l'artiste ne s'inscrivait ni dans l'utilitaire ni le beau, mais entraînait plutôt de plain-pied dans la performance. À ce moment-là, Christian Etongo découvrait à peine que ce qu'il faisait portait un nom.

Autodidacte, il est parmi les performeurs camerounais celui que nous pouvons qualifier de performeur jusqu'au bout des doigts, car ce moyen d'expression lui est venu sans qu'il en fasse l'apprentissage. Aussi, il est un des rares à ne faire que cela. Il compte à son actif, à ce jour, le plus grand nombre de performances réalisées par un Camerounais. Christian Etongo n'est certes pas le premier artiste à s'exercer à la performance, mais il est devenu son principal porte-étendard. Nous lui devons d'avoir déblayé un chemin que beaucoup de nos jours empruntent.

L'œuvre *Femme-terre*, sortant des sentiers battus en 2002, réformant la conception contextuelle du *body art*, est venue pour ainsi dire jeter un pavé dans la mare. Elle relevait d'un certain courage dans la mesure où elle était complètement déphasée par rapport à la conception habituelle de l'art alors pratiqué au Cameroun. L'artiste pouvait s'attendre d'emblée à un rejet du public. Mais pas seulement : tout le monde se demandait si ce n'était pas de la schizophrénie. Nous avons pris l'artiste par des pincettes, nous l'avons traité de tous les noms d'oiseau. Nous posions sur lui un regard douteux : « On ne sait pas ce que c'est,

mais on sait au moins que ce n'est pas de l'art ! » Christian Etongo, souvent cité comme l'un des pionniers de l'art performance au Cameroun, a ainsi longtemps été l'objet de rejet et de railleries, mais beaucoup plus lors de ses débuts en 2002-2003. Le paria, l'inadapté social, le fou, est devenu l'artiste que tous les festivals et grands événements mondiaux s'arrachent aujourd'hui. L'esthétique de Christian Etongo, malgré son caractère réfractaire au contexte, a quand même fait bien du chemin. L'artiste ne s'est pas ravisé à cause de l'insubordination du public ; au contraire, il est allé encore plus loin dans son « impertinence ».

Cette capacité de résister et le désir de s'affirmer ont donc permis progressivement à l'art performance de se forger une place au Cameroun, tant par l'action de pionniers de la discipline comme Christian Etongo que grâce au festival RAVY qui depuis dix ans œuvre énormément pour la promotion et la diffusion de l'art performance au Cameroun. Même si aujourd'hui le public camerounais n'est pas complètement acquis à la cause de l'art performance, il n'en demeure pas moins que beaucoup de préjugés se sont estompés, que les performeurs sont de plus en plus considérés comme des artistes et non comme des fous, à tout le moins dans les villes de Douala et de Yaoundé.

L'intérêt pour la performance a connu un tel accroissement au Cameroun que sa n'est plus seulement l'apanage des artistes visuels. Les artistes d'autres disciplines s'y sont mis, à l'instar des comédiens Junior Esseba, Landry Nguetsa, Éric Delphin Kwegoue, Vhan Olsen Dombo et Annie Tchawack. Ces comédiens et certains metteurs en scène, comme Martin Ambara, ont mordu dans la performance, pensant qu'elle pouvait apporter une autre dimension à la pratique du théâtre. À plusieurs reprises, nous les avons vus s'afficher en tant que performeurs ou faire ce qu'ils appelaient du théâtre performatif. Ils étaient dans une quête non pas de l'OVNI, mais de l'OTHNI : un Objet théâtral non identifié. Il s'agit en fait d'un concept, mais aussi d'un espace laboratoire de théâtre mis sur pied à Yaoundé en 2010 par Martin Ambara.

Le désir de faire de la performance un facteur commun ne s'est pas arrêté là, puisque les danseurs sont, pour ainsi dire, entrés à leur tour dans la danse, avec Tchina Ndjidda et surtout Snake Zobel Raoul, sorte de feu follet de la performance au Cameroun. Jeune, engagé et très fougueux, il aborde ses performances comme de véritables opérations coup de poing. Il met le doigt sur les tares d'une société en pleine déliquescence, ce qui lui vaut le surnom de « boxeur de situation ».

Toute cette synergie du milieu artistique autour de la performance a permis à la discipline de faire son lit au Cameroun. Mais la presse locale y a beaucoup œuvré également. La journaliste Stéphanie Ndogmo a publié en 2012 un vibrant article intitulé *L'art performance en quête de visibilité*. C'était la première fois qu'un journaliste de la presse locale se consacrait à une recherche dans ce domaine et en produisait une chronique digne de ce nom. Depuis, de nombreuses autres publications dans les journaux sur ce qu'est l'art performance sont parues. Les entrevues, reportages autour d'événements et de soirées de performance, bref l'engouement de la presse camerounaise a permis au public de s'approprier cette pratique et de l'adopter comme faisant désormais partie de son environnement socioculturel, même si, en termes de proportion, elle reste encore embryonnaire si nous la comparons aux autres arts.

NIGERIA

Comme dans bon nombre de pays d'Afrique, il est difficile de dire quand l'art performance a commencé au Nigeria. Nous savons que par essence la performance à l'état brut, pour ne pas dire à l'état pur, a toujours fait partie des peuples africains, dans le rythme de la vie, en ville comme en campagne, dans les activités quotidiennes comme dans l'ambiance des grandes agglomérations. À ce sujet, il n'existe pas une ville en Afrique qui suscite autant d'attention que Lagos. Cela peut paraître étonnant que, pour parler de la performance dans un pays, nous nous arrêtons d'abord à une ville. C'est parce que Lagos est l'âme même du Nigeria.

Ce pays est le plus peuplé d'Afrique, mais il faut être à Lagos pour s'en rendre compte. La ville grouille de gens. Elle siffle, elle chante, elle vrombit. Le visiteur qui débarque a l'impression qu'il va être happé par la marée humaine qui dévale de partout. Nous assistons à longueur de journée à une activité humaine foisonnante et incessante. Tous ceux qui sont venus voir la ville l'ont dit : « *Lagos is crazy!* » C'est en cela qu'elle fait elle-même sa performance, cette part de folie qui est souvent à tort ou à raison conférée à la performance. Lagos ressemble-t-elle à ses habitants ?

Il est à noter que c'est dans cette ville qu'a vécu l'artiste le plus phénoménal au pays. Même s'il était musicien, nous pouvons à juste titre considérer qu'il a marqué les débuts du réveil artistique, culturel et idéologique du Nigeria : Fela Anikulapo Kuti. L'art performance nigérian tire sans doute ses origines de ce personnage à la fois sulfureux et énigmatique. Né en 1938 et décédé en 1997, Fela Anikulapo Kuti (ou simplement Fela) était chanteur, saxophoniste, chef d'orchestre et *leader* politique. Il a fondé une organisation appelée la République de Kalakuta, qui était en même temps sa maison. Devenue célèbre, elle est restée de nos jours un lieu de pèlerinage à Lagos. Cette maison, la maison de Fela située à Mushin dans la banlieue de Lagos, abritait sa famille, les membres de son groupe de musique et son studio d'enregistrement. Elle abritait aussi une clinique gratuite pour tout le monde. Cette résidence tire en quelque sorte son nom d'une cellule de la prison Calcutta dans laquelle l'artiste avait été enfermé : une république dans une république. Il avait proclamé son indépendance vis-à-vis du gouvernement nigérian, d'où le mécontentement du président de l'époque, Olusegun Obasanjo : la popularité de Fela avait atteint des degrés considérables, et l'idée d'une république dans une république était constitutionnellement inacceptable.

En fait, remettons le tout dans son contexte. L'histoire de Fela a commencé au moment où le Nigeria sortait à peine de l'abominable guerre du Biafra. La manne pétrolière du pays attirant également les convoitises tant sur le plan local qu'international, Fela Kuti est apparu comme un artiste engagé contre la corruption, la dictature et le pouvoir des multinationales. Il est devenu le porte-parole des pauvres et des marginalisés. Son discours était plein de charme et sa voix portait haut. Très vite, il a incarné l'icône de tout un peuple, utilisant une langue qui lui était proche, le pidgin, dans ses chansons et, au-delà, dans ses combats. Il prônait la reconquête de la liberté des peuples africains et le retour aux sources, vers une identité et de vraies valeurs : les valeurs endogènes.

Durant les années soixante-dix et quatre-vingt, il incarnait ainsi la révolution et le rêve d'une génération. Sa musique, comme son art en général, était un puissant levier pour réformer la société. Il affirmait : « *Music is the weapon of the future!* ». L'engagement de Fela, bien que souvent brimé par les autorités, a fortement influencé le travail de nombreux artistes nigériens, au premier rang desquels les performeurs. Fela n'était pourtant pas un performeur au sens classique du terme, mais il performait sa vie et son œuvre ; il performait par ses actes et ses dires, mais aussi par ses frasques. Personnage plutôt fantasque, sa liberté et son audace frisaient l'exagération. Et c'est ce qui faisait de lui un être extraordinaire, un réfractaire, un anticonformiste. Il a vulgarisé l'image du « voyou héros national », par opposition au politiquement correct. Ses actions ont balisé le chemin que les performeurs actuels suivent en mettant en avant l'engagement culturel et sociopolitique.

Son influence est aujourd'hui palpable, notamment dans les performances d'Otobong Nkanga, performeuse nigérienne qui vit en Europe, mais qui représente valablement l'art africain. Pour cause, elle a fait partie des artistes sélectionnés en 2005 pour l'exposition *Africa Remix: l'art contemporain d'un continent* au Centre Pompidou, à Paris. Les notions d'identité, de spécificités culturelles et de post-colonialisme sont quelques-unes des problématiques qui meublent ses performances.

L'art performance au Nigeria possède plusieurs autres figures bien connues sur la scène internationale comme Wura-Natasha Ogunji, qui vit aux États-Unis et dont le travail performatif implique l'effort physique et la mise à l'épreuve corporelle, et Olaniyi Rasheed Akindiya Akirash, autre performeur nigérian établi aux États-Unis dont le travail se concentre sur les moments fugaces de la vie. Ce dernier porte une réflexion sur la vie rurale et la vie urbaine, mais traite aussi de l'infrastructure sociale et des pouvoirs invisibles qui régissent l'existence quotidienne.

Néanmoins, de tous les artistes nigériens, celui qui incarne le plus l'art performance est bien Jelili Atiku. C'est également le performeur nigérian qui évoque le plus les valeurs héritées de l'icône Fela Kuti. Depuis une décennie, il œuvre sans interruption dans le champ de la performance en abordant principalement des problématiques liées à la justice et aux droits de l'homme. Il met son travail au service des préoccupations actuelles telles que la violence, la guerre, la pauvreté, la corruption et les changements climatiques. Dans son pays, Jelili Atiku est considéré comme un artiste engagé qui n'hésite pas à prendre des positions politiques dans son travail, ce qui lui a quelques fois valu d'être arrêté et incarcéré par la police.

En performance, son terrain de prédilection est l'espace public, où ses actions prennent souvent l'allure de grandes processions. Le corps transformé par des bandages rouges ou directement recouvert de peinture, la tête couronnée de branches desséchées, il déambule le long des rues, traînant parfois avec lui des matériaux ou objets cérémonieux très encombrants, entraînant dans son sillage des foules massives. Ces moments de performance sont la plupart du temps des occasions de grande effervescence qui causent même des blocages de l'activité urbaine. Les messages qu'il porte ont un écho considérable et dérangent souvent les autorités politiques de son pays.

Le travail de Jelili Atiku a été montré un peu partout dans le monde, ce qui lui a conféré une belle notoriété internationale. Quand en 2016 il a été incarcéré par la police de son pays pour avoir fait une performance dérangeante, l'opinion internationale s'est fortement fait entendre pour réclamer sa libération. En substance, il a été arrêté le 18 janvier 2016 pour avoir, supposément, intimidé le public, distribué des publications qui risquaient de troubler la paix de la communauté et proféré des rêves de société illégale. Les accusations étaient liées à une performance appelée *Aragamago* qui s'est tenue à Lagos. L'artiste a été arrêté pendant son exécution et embarqué avec quelques membres du public qui prenaient part au jeu. Des organisations importantes se sont levées et ont lancé une pétition, signée par plusieurs personnes à travers le monde. La pression aidant, toutes les charges ont ensuite été abandonnées et l'artiste a été libéré. Quelque temps après sa libération, Jelili Atiku a refait la même performance, qu'il estimait incomplète.

Au cours de la même année, il a reçu le prestigieux prix Prince Claus pour son abnégation et l'ensemble de son œuvre. Très connu à travers les réseaux internationaux de l'art performance, Jelili Atiku est aujourd'hui l'un des plus importants ambassadeurs africains de la discipline.





GHANA

Victor Hugo a écrit : « Vous ignorez peut-être qu'il existe parmi les noirs de diverses contrées de l'Afrique des nègres, doués de je ne sais quel grossier talent de poésie et d'improvisation qui ressemble à la folie. Ces nègres, [...] on les appelle griots². » Cette assertion de l'une des voix les plus officielles de la littérature ne vient-elle pas légitimer le fait que l'art performance a fait partie de la vie des peuples africains depuis la nuit des temps ? La notion de griot en Afrique, pour ne citer que ce cas, remonte à très longtemps, au temps des conquérants Soundiata Keita et Soumaoro Kanté, au XIII^e siècle. Ce « grossier talent » auquel Victor Hugo faisait allusion, associé à une « poésie » saupoudrée d'« improvisation » et couronnée de « folie », ne peut mieux décrire ce que de nos jours nous appelons la performance.

Il est à noter qu'il a toujours existé en Afrique plusieurs réalités de ce genre, des faits et gestes de la vie courante dont la performativité ne se discute pas. Ces gestes ne portent pas nécessairement l'appellation *performance*, mais nous pouvons les questionner. Des peuples de nombreuses contrées d'Afrique, au nom de la coutume et des traditions, mènent depuis des millénaires une vie souvent meublée de rites, de pratiques, de cérémonies ou, tout simplement, de diverses formes de savoir-faire. Des universitaires et théoriciens de l'art depuis quelque temps montrent du doigt ces différentes réalités de la vie quotidienne des peuples africains comme de l'art ou, du moins, une piste à explorer pouvant être de l'art. Cependant, un parallèle reste à faire entre l'art des griots mentionné plus haut et un certain nombre de pratiques « vaudou » sur lesquelles beaucoup se sont précipités par zèle ou exotisme pour dire que c'était de l'art. Si nous sommes complètement d'accord avec l'affirmation de Victor Hugo au sujet des griots d'Afrique, nous pensons cependant qu'il existe plusieurs pratiques différentes qui relèvent d'un tout autre domaine. Il serait ici judicieux d'en faire le distinguo.

En 1959, le réalisateur français Jean Rouch a réalisé un film intitulé *Les maîtres fous*³ au sujet d'une tribu, les Haoukas, à Accra, au Ghana. Les membres de cette tribu pratiquaient des rituels mystiques au cours desquels des animaux étaient sacrifiés à des divinités, leur chair étant ensuite consommée crue. Il semble que cette tribu, ou secte, aurait demandé que sa cérémonie soit filmée pour être présentée comme de l'art. Un happening, en l'occurrence. Nous trouvons cette appréciation quelque peu cavalière, car il se passe là un amalgame entre rites magico-religieux et art performance. Certaines personnes confondent la performance artistique avec la notion de prouesse ou d'action magistrale.

Filmer une secte dans ses transes et présenter cela comme de l'art, c'est exagéré – ou déplacé. Dans la vidéo, des individus normaux qui occupent des fonctions diverses dans la ville d'Accra se réunissent pour aller dans la forêt invoquer des esprits, puis en devenir possédés et baver abondamment, se trémoussant comme des macaques, avant de zigouiller un chien et de le manger cru. Ces actions relèvent certainement d'une réalité épistémologique non élucidée par les spécialistes de la nomenclature. Mais, alors, pouvons-nous vraiment parler de performance artistique ? À notre avis, il s'agit d'un film ethnographique qui présente une pratique vaudou et, donc, la distinction avec d'autres démarches vaut la peine d'être relevée.

À titre illustratif, les multiples blessures et souffrances corporelles de la performeuse française Gina Pane sont aux antipodes de cette pratique. Elle fait intervenir la notion de l'effectivité d'une action en train de se produire, provoquant des effets dans le réel et non le surréal. De même, quand le performeur polonais Tomasz Szrama dans son projet *Walk* est suspendu au plafond par ses souliers, la tête en bas, pour procéder à une marche, il n'existe aucun trucage. Il en va de même pour l'artiste sud-coréenne HyunJoo Min mangeant une assiette de piments forts au point d'en avoir le visage complètement rouge ou encore pour le Camerounais Christian Etongo se laissant couler de la cire brûlante en plein visage pendant une quinzaine de minutes.

Il est important d'apporter cette nuance au sujet des Haoukas du Ghana présentés dans le film *Les maîtres fous* – qui est montré ces derniers temps dans des facultés d'art et des festivals en Occident – parce que beaucoup de gens, ignorant le contexte africain et ne saisissant pas la réelle signification ou le côté sous-jacent de certaines pratiques, peuvent faire des erreurs de jugement et fausser la donne. S'il existe une telle distorsion, ce n'est pas faute de manquer de réels représentants ghanéens en performance. Au rang des performeurs ghanéens bien connus, nous pouvons entre autres nommer Fatric Bewong, Va-Bene Elikem Fiatsi, George Afedzi Hughes, Ibrahim Mahama et Serge Attukwei Clottey.

Le remarquable performeur Bernard Akoi-Jackson travaille comme les Haoukas autour du rituel, mais en restant bien dans le contexte de l'art. Il utilise souvent dans ses performances le *kente*, un tissu africain fait de coton et de soie, composé de bandes cousues ensemble pour former des motifs et des figures aux couleurs vives. Ce tissu tient une place importante dans la culture ashantie. Souvent arboré comme un pagne lors des fêtes et cérémonies, ce vêtement symbolise la noblesse et le prestige. Son emploi par Bernard Akoi-Jackson dans ses performances indique son attachement à sa culture et à ses origines. Ses actions, où il met régulièrement en conflit le traditionnel et le moderne, lui permettent de questionner l'hybridité de l'identité africaine postcoloniale.

Parler de l'art contemporain au Ghana sans faire allusion aux cercueils personnalisés serait faire une entorse à l'une des réalités du contexte. Ces cercueils figuratifs sont faits par des artisans de talent dans la région du Grand Accra, au sud du Ghana. En bois très coloré, ils peuvent avoir la forme d'une chaussure, d'un avion, d'un épi de maïs... Leurs formes sont très variées et représentent toujours quelque chose de reconnaissable. Ces objets colorés ne sont pas seulement des cercueils, mais de véritables œuvres d'art. Bien qu'ils étaient à l'origine fabriqués dans le but d'honorer les défunts lors de leurs funérailles, ils symbolisaient avant tout la profession des gens morts.

Progressivement, les cercueils figuratifs sont devenus une partie intégrante de la culture funéraire locale. Très vite, ils ont cédé leur fonction utilitaire pour revêtir le statut d'œuvre d'art. La preuve ? Ces cercueils ont été montrés pour la première fois devant un large public occidental à l'exposition *Les magiciens de la terre* au Centre Pompidou, puis au Musée national d'art moderne de Paris en 1989. Les sept cercueils exposés cette année-là ont été réalisés par Kane Kwei (1922-1992), connu comme l'inventeur de cet univers artistique.

L'héritage de cette pratique au Ghana reste de nos jours porté par les artistes Paa Joe, Kudjoe Affutu, Eric Adjetye Anang, Daniel Mensah, Ataa Oko Addo et Eric Kpakpo. Depuis lors, les cercueils d'art du Ghana ont été exposés dans de nombreux musées et galeries d'art à travers le monde.

RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

L'écrivain congolais Alain Mabanckou, parlant de la Société des ambassadeurs et des personnes élégantes (SAPE) a déclaré : « Si d'aucuns perçoivent la SAPE comme un simple mouvement de jeunes Congolais qui s'habillent avec un luxe ostentatoire, il n'en reste pas moins qu'elle va au-delà d'une extravagance gratuite. Elle est, d'après les sapeurs, une esthétique corporelle, une autre manière de concevoir le monde – et, dans une certaine mesure, une revendication sociale d'une jeunesse en quête de repères. Le corps devient alors l'expression d'un art de vivre⁴. »

La République démocratique du Congo est l'un des pays les plus pauvres au monde, avec 87,7 % de sa population qui vit sous le seuil de pauvreté, malgré les multiples et variées richesses minières. À ces inégalités s'ajoute le fait que le pays a été longtemps en proie à divers conflits dont les effets dévastateurs n'ont fait que l'enfoncer davantage. Le Congo dépend en grande partie de l'aide internationale. Son indice de développement humain est extrêmement bas, et il est selon le Programme des Nations Unies pour le développement le deuxième pays le plus pauvre d'Afrique après le Niger.

- 1 Nous pouvons traduire cette phrase par « La musique est l'arme du futur. » Il s'agit du titre d'un de ses albums, paru sur ExWorks Records en 1998.
- 2 Victor Hugo, « Burg-Jagal » (1791), *Œuvres*, vol. I, J. P. Meline, 1836, p. 34.
- 3 Jean Rouch, *Les maîtres fous* [documentaire], 1953, 36 min.
- 4 Alain Mabanckou, « L'art de se vêtir chez les sapeurs congolais : indépendance du corps ou aliéna-tion culturelle ? », dans Christiane Falgayrettes-Leveau (dir.), *L'art d'être un homme : Afrique, Océanie*, Dapper, 2009, p. 291.
- 5 Les Kinois sont les habitants de Kinshasa.

p. 12
Hervé Yamguen, *Les feuilles mortes*, 2014.
Photo: Alexander Schuecke.

Michel Bitimbhe, *Sans titre*, 2014.
Photo: Alexander Schuecke.

Trésor Malaya, *Indépendance Cha Cha*, 2014. Photo: Festival RAVY.

p. 18
Christian Etongo, *Sounds of silence*, RAVY, Yaoundé, Cameroun, 2016.
Photo: Tito Valery.

p. 23
Élisé Omoko, *Urban jungle*, 2014.
Photo: Alexander Schuecke.

Avec une telle description, nous pourrions nous attendre à une population misérable et accablée, mais il n'en est rien. D'entrée de jeu, le Congo possède une culture musicale très riche. Sa musique, connue sous le nom de rumba congolaise ou encore de ndombolo, fait danser toute l'Afrique. À cela s'ajoute la sapologie, une philosophie congolaise, un art de vivre, voire une religion comptant des adeptes appelés les sapeurs. La SAPE est un mouvement comparé au dandysme. Née au Congo, elle a déployé ses tentacules dans la diaspora congolaise en France et en Belgique. Elle est apparue dans les années soixante-dix, alors que le Congolais désirait ressembler au colonisateur européen, supposément mieux vêtu que lui. Pour le colonisé, le fait de s'accaparer le style vestimentaire et les manières du colonisateur donnait alors l'impression de gravir les échelons sociaux et de se projeter vers l'avant.

Les sapeurs sont aujourd'hui reconnaissables par leur mode vestimentaire sophistiqué et très coloré. Généralement très pauvres, ils habitent les bidonvilles de Kinshasa ou de Brazzaville, mais arborent des vêtements extrêmement coûteux. Ils n'ont généralement pas de quoi se nourrir, et leur environnement de vie contraste véritablement avec leur aspect corporel. La philosophie du sapeur, c'est le m'as-tu-vu; c'est de se sentir beau et élégant, d'attirer tous les regards sur soi. La sapologie, c'est en somme la philosophie qui redonne du goût à la vie des gens par leur aspect soigné. Pour eux qui vivent dans une pauvreté extrême, les vêtements semblent leur apporter une dignité et une grandeur. Ils se consacrent alors à vivre l'ici et maintenant en sapant comme jamais.

Des personnalités congolaises de l'univers de la musique et de la mode, telles que Papa Wemba et Djo Balard, ont contribué par leur ouverture internationale à populariser ce mouvement à travers le monde. Les photographes congolais Yves Sambu et Baudouin Mouanda ainsi que le photographe espagnol Héctor Mediavilla ont fait de la SAPE leur démarche artistique.

En fait, ce qui reste assez particulier chez les sapeurs, c'est leur dimension performative : au-delà de l'aspect physique, il y a la parole et le langage. Le sapeur a en effet une façon de parler qui le démarque du vulgaire quidam. La démarche, l'allure, les gestes, le comportement, l'habillement, sont en tout temps accompagnés d'une tenue corporelle bien contrôlée. S'ils performant de manière informelle dans leur vie de tous les jours, les membres de la SAPE ont de même exécuté plusieurs performances formelles entre 2000 et 2018, au Congo et à l'étranger, notamment en 2015 au Palais de Tokyo, à Paris. Les performances tournent souvent autour du prestige, de la vanité, mais aussi de la vie et de la mort.

En marge de ce mouvement considéré comme l'âme de la République démocratique du Congo, le le pays a connu des moments florissants grâce au dynamisme et au nombre incroyable de ses artistes talentueux. Beaucoup ont été formés par l'Académie des beaux-arts de Kinshasa, certains par l'Académie des beaux-arts de Strasbourg, en France. Des collectifs d'artistes, tels qu'Eza Possibles et Sadi, ainsi que le centre d'art Picha à Lubumbashi ont tous concouru à l'avancée et à la promotion des nouvelles esthétiques en République démocratique du Congo. Les actions de L'Institut français, du Centre Wallonie-Bruxelles et tout récemment de l'Institut Goethe y sont aussi pour quelque chose. Des noms comme Sammy Baloji, Patrick Mudekerezza, Jean Katambayi, Prince Tshime, Alain Polo, Kiripi Katembo, Michèle Magema, Mega Mingiedi, Yves Sambu, Aimé Mpane, Vitsheois Mwilambwe Bondo et Freddy Tsimba sont entrés dans l'histoire. Ces artistes ont montré leur travail dans des musées et d'autres grandes institutions artistiques à travers la planète.

L'exposition de 2012 *Le surréel Congo* au musée d'art et d'histoire naturelle MKK (Museum für Kunst und Kulturgeschichte) de Dortmund, en Allemagne, a constitué une belle vitrine en Occident pour la création contemporaine congolaise vue par les Congolais. Cette exposition avait pour but de réparer les contre-vérités liées au Congo. C'était une réponse aux absurdités dites sur le continent africain. Il s'agissait véritablement de poser un regard africain sur l'Afrique, l'exposition étant montée par Aimé Pane, un commissaire africain.

Comme au Cameroun, plusieurs peintres congolais ont à un moment donné migré vers la performance pour compléter leurs activités. Au rang d'eux se trouvent Jean Katambayi, Mega Mingiedi, Alain Polo, Luvie Luyeye Vilekese et Michèle Magema. Or, de tous les artistes congolais qui ont fait de la performance, quelques-uns sortent du lot étant donné la densité de leurs propositions artistiques et leur constance sur la scène.

L'un d'eux, Trésor Malaya, est un jeune performeur dévoué qui fait un travail phénoménal en performance tant dans son pays que dans plusieurs autres d'Afrique. Ses performances reposent sur la satire des religions importées ainsi que sur l'aliénation des cultures africaines par les effets de la colonisation et de la domination occidentales. Elles utilisent de nombreux rituels bantous, symboles religieux et matériels nocifs liés à la société de consommation. Elles sont aussi généralement marquées par de grosses prises de risque.

Julie Djikey, quant à elle, a marqué les publics africain et européen par sa performance continue titrée *Ozonization*, un SOS lié aux problèmes de l'environnement. Son discours porte sur la protection de la couche d'ozone, et plus largement sur la pollution de l'environnement par les vieux véhicules qui circulent dans les villes et dont la fumée toxique constitue un véritable problème de santé publique. Dans ses performances, en tenue légère, elle se recouvre le corps entier d'huile moteur usagée et arpente les rues, en plein milieu, conduisant une mini-voiture jouet de fabrication artisanale. Cette performance a été exécutée au Congo, au Cameroun, en France et en Allemagne.

L'autre performeur congolais de plus en plus notable ces dernières années est Eddy Ekte, non seulement pour son travail en performance, qui du reste est remarquable puisqu'il aborde lui aussi la question de l'environnement en lien avec les déchets de la société de consommation, mais aussi et surtout pour son engagement au Congo à l'égard de la promotion de l'art performance. Bien qu'il habite en France, Eddy Ekte organise chaque année à Kinshasa, au Congo, un festival international d'art performance appelé KinAct, contraction de *Kinshasa* et *action*.

Comment ce projet a-t-il commencé? Après leur formation scolaire, les artistes du collectif Eza Possibles, dont Eddy Ekte fait partie, se sont posé cette question: comment pouvons-nous concevoir des œuvres pour toucher tout le monde? Ils avaient remarqué que, dans les rues de Kinshasa, des carcasses de vieilles voitures traînaient partout et rendaient la ville hideuse. Alors, le groupe de jeunes artistes a décidé de mener une action sociale qui, finalement, est devenue une action artistique: ils ont entrepris de ramasser ces carcasses par leurs propres moyens et de les amasser dans l'enceinte de l'Académie des beaux-arts de Kinshasa pour en faire une grande installation, une œuvre collective. C'est ainsi que le collectif a été créé en 2003.

Depuis, ses membres ne se sont plus séparés, faisant ensemble de nombreuses installations et performances. Ils contribuent fortement à la dynamique culturelle et artistique de Kinshasa, notamment grâce à un lieu qu'ils gèrent et qui permet la tenue d'ateliers, d'expositions, de concerts, de divers spectacles... Eza Possibles a pour ambition de faire bouger l'art contemporain à Kinshasa, mais surtout de le faire descendre dans la rue, rejoindre la vie et pénétrer dans la réalité des habitants.

Cette ambition s'est d'ailleurs concrétisée en 2015 quand le collectif a organisé la première édition de KinAct, alors la Rencontre internationale des performeurs. L'initiative s'est répétée en 2017 et en 2018 avec un succès retentissant. Jamais auparavant n'avions-nous vu un si grand nombre de performances exécutées dans une ville africaine. Toutes les performances du festival, faut-il le préciser, se sont tenues exclusivement dans les rues, un rêve cher aux membres du collectif. En quelques éditions seulement, ce festival a révélé au monde un nombre important de performeurs de la République démocratique du Congo, venant notamment de Kinshasa. Il a démontré le dynamisme des Kinois⁵ et leur ardeur à s'exprimer librement en public. L'événement KinAct est devenu un grand moment non seulement de communion, mais aussi de folie culturelle entre les performeurs et le public, traduisant bien l'esprit de vitalité d'un peuple dépourvu de moyens, mais dont l'énergie est forte et débordante.

AILLEURS EN AFRIQUE

Nous ne parlerons que très peu de la performance en Afrique du Sud, faute de pouvoir le faire de façon exhaustive: ce pays constitue à lui seul un important vivier de l'art performance en Afrique. Il regorge de noms évocateurs comme Gavin Krastin, Anthea Moys, Athi-Patra Ruga, Tracy Rose, Lerato Shadi, Steven Cohen, Donna Kukama ainsi que de fortes figures de proue chez les femmes telles que Zanele Muholi, qualifiée de « militante visuelle », et Buhlebezwe Siwani, féministe engagée.

Si le travail photographique de Zanele Muholi se trouve aux encablures de la performance, que dire du travail photographique de l'Angolais Edson Chagas, Lion d'or au Festival de Venise 2013 avec sa série de portraits dont la tête était masquée ou ensachée? Que dire encore du travail d'un autre talentueux artiste angolais en multimédia, Kiluanji Kia Henda? Ces artistes, qui ne font pas nécessairement de la performance, ont démontré par le contenu de leur travail qu'ils l'exprimaient sans toutefois l'endosser.

Certes, la performance angolaise reste en tout point valablement représentée par Nástio Mosquito qui, du point de vue d'observateurs avertis, reste un artiste plutôt particulier. Il est très difficile de le classer dans une catégorie, car sa pratique est une des plus indisciplinées et transdisciplinaires. Cependant, le terme *performeur* est celui qui lui colle le plus à la peau. Ses performances se passent généralement sous l'œil de la caméra puisque l'image vidéo reste son dada. Mais il est évident que son travail et sa démarche sont d'une énorme richesse sous l'angle de l'art action. Le travail de Nástio Mosquito a notamment été présenté à la Biennale de Venise en 2015, à la Tate Modern, à Londres, et au MoMA, à New York.

Nous remarquons que la performance africaine se vend aussi très bien, tant sur le continent africain qu'en Occident, grâce à des artistes qui ne font pas forcément partie des pays influenceurs en la matière. Ces artistes se sont démarqués en solo, comme des hirondelles qui ont fait leur printemps: Helen Zeru Araya de l'Éthiopie, Youssef Ouchra du Maroc, Fayçal Baghrich d'Algérie, Ishola Akpo du Bénin, Gerald Machona du Zimbabwe, Nathalie Mba Bikoro du Gabon, Ato Malinda du Kenya...

Le territoire de l'art performance reste très petit en Afrique pour le moment, mais il décolle peu à peu, les choses prenant tranquillement forme. Or, de nombreux universitaires et analystes culturels affirment que nous travaillons toujours en réaction à ce que fait l'Occident, comme si nous étions d'éternels suiveurs. Ce n'est pas totalement faux. Mais une chose est certaine: nous avons besoin en Afrique de développer plus de discours et de formuler des orientations endogènes, car l'art de la performance existe dans la culture africaine depuis l'aube de l'humanité en termes de symboles, de costumes, de rituels, d'espaces, de couleurs, de cérémonies initiatiques... Pourtant, la formalisation de la performance passe encore malheureusement par les modèles occidentaux.

Si chez certains nous notons encore un art occidentalisé, mentionnons que quelques-uns sont à cheval entre les influences de l'ici et de l'ailleurs, globalisation oblige. Fort heureusement, nous n'enregistrons pas uniquement des postures de déracinement et des attitudes hybrides: chez beaucoup d'autres se démarquent cette envie de l'affirmation identitaire et un ancrage vers un art performance inhérent aux cultures locales et à leur environnement quotidien.

