

EPONIA

EPPOKIA

p. 2

SUR LE TEMPS SUSPENDU COMME TEMPS D'EXPOSITION

introduction par J. Emil Sennewald

p. 4

IMPRESSIONS DES JOURNÉES DE RENCONTRE « surexpositions »

9, 10 et 11 mai 2018, ÉSACM

p. 6

NOTE D'INTENTION

par le groupe « Figures de transition »

p. 8

ARCHIPEL D'ARCHIVES

par Jacques Malgorn et Cédric Vincent

p. 14

« IL FAUT OSER CASSER LES MURS ET METTRE DES PORTES, DES ENTRÉES ET DES SORTIES »

par Dao Sada

p. 16

VOILÀ POURQUOI

par Jacques Malgorn

p. 26

PARLER DEPUIS L'ENTRE

par Camille Varenne

p. 30

UNE PUBLICATION AFRO-EUROPÉENNE DE RECHERCHE SUR L'ART ?

par Farah Clémentine Dramani-Issifou

p. 33

TRAITS D'OISEAUX Essci

p. 34

ALLE MEINE VÖGEL Versuch einer Verortung

par J. Emil Sennewald

p. 42

BIBLIOGRAPHIE

p. 43

À PROPOS DES AUTEURE-S

p. 44

COLOPHON

SUR LE TEMPS SUSPENDU COMME TEMPS D'EXPOSITION

J. Emil Sennewald, critique, enseignant de philosophie, Paris/Clermont-Ferrand

« *L'épôkhè se cultive. Mais l'art, parce qu'il est improbable ne serait pas arraisonné.* »

Jean-François Lyotard

1. Cf. Roger Caillois, « Mimicry and Legendary Psychasthenia », *October*, Winter 1984, 31, pp. 16-32.

2. Gérard Wajcman, « Intimate extorted, intimate exposed », *S - Journal of the Jan van Eyck Centre for Lacanian Ideology Critique*, 2008, pp. 58-77.

3. Jean-François Lyotard, « After Six Months of Work... (1984) », Yuk Hui, Andreas Broeckmann (éd.), *30 Years After Les Immatériaux: Art, Science and Theory*, Lüneburg, meson press, 2015, pp. 29-66.

4. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980. Je tiens à remercier Guy Tortosa pour cette information.

5. Cf. Charlene Dinhut, « Suspended, spaces, suspended spaces », in: *Suspended Spaces #2, Une Experience Collective*, Paris, Bruxelles, Black Jack Éditions, 2012, p. 116.

6. « Le plateau évoque cet entre-deux. » François Dosse, « Vers une géophilosophie. Les apports de Foucault et de Deleuze-Guattari pour penser avec l'espace », *Géographie et cultures*, 2016, mis en ligne le 07 juin 2018, consulté le 12 juillet 2019, <http://journals.openedition.org/gc/4641>

7. Jean-François Lyotard, « Arraisonnement de l'art. Épôkhè de la communication (1985) », Herman Parret, (éd.), *Jean-François Lyotard. Textes dispersés I: esthétique et théorie de l'art*, Leuven, Leuven University Press, 2012, pp. 176-195, ici pp. 186 et 188.

Concernant le visible, l'écrivain, sociologue et critique littéraire français Roger Caillois a montré à quel niveau celui qui semble se camoufler pour ne pas être vu est d'abord celui qui fait appel au regard¹. Il commence, comme beaucoup de textes qui traitent la question du regard et du visible, par une notion qui renvoie à l'espace, particulièrement à un espace partagé: la distinction. Pour lui, « la distinction est le problème ultime ». Ce texte date de 1938.

Quatre-vingt ans plus tard, dans un autre texte, le psychanalyste Gérard Wajcman traite de l'intime². À nouveau il fait d'entrée référence à l'espace partagé, mais il parle d'abord de celui derrière la fenêtre à travers laquelle on voit sans être vu. Et pourtant, écrit-il, si l'intime est l'endroit où le sujet peut échapper au désir insatiable de tout voir, de tout englober de son regard, qui caractérise l'époque moderne, c'est aussi l'endroit où il tourne le regard sur lui-même, où il se divise.

Distinction et division ou bien, à une autre échelle, différences sont les mots clés qui sont revenus souvent depuis que nous avons commencé à travailler en tant que groupe de recherche sur ce qui arrive à l'art quand il est surexposé.

Ce terme, nous l'entendons sous différentes facettes: *trop exposé* (quantitativement mais surtout qualitativement), *trop illuminé* dans le sens uniformisant, éblouissant de la photographie, et *über-exposé*, dans le sens de l'*Übermensch* nietzschéen. Puis, il y a le sens que Lyotard a introduit il y a plus de trente ans à l'occasion de son exposition *Les immatériaux*. Dans un texte qui rend compte de cette expérience au Centre Pompidou, le philosophe parle également de l'espace³. Cette fois-ci, il s'agit d'un espace plié sur lui-même, une exposition qui se voit s'exposer et s'ouvre ainsi sur sa propre (im)matérialité, se déterritorialise, pour emprunter le terme de Gilles Deleuze. C'est par un hasard bienvenu que le philosophe se serait inspiré pour *Mille Plateaux* du *Plateau de Millvaches* à Vassivière en Limousin vu de sa propriété de Saint-Léonard-de-Noblat, à près de 200 kilomètres de Clermont-Ferrand, dans le Massif central⁴. Ce lien entre spatialisation et autobiographie est méthodologiquement important pour *Epôkhè*.

Ces trois formes de différenciation de l'espace: distinction, division, déterritorialisation sont pour nous intimement liées à l'exposition comme phénomène.

Elle le sont par un dénominateur commun qui est la suspension d'une relation commune à l'espace et au temps⁵. Lors de l'exposition, aussi bien dans le moment d'une reconnaissance que lors de l'auto-réflexion ou du dépassement de soi, on se trouve dans une situation de pas suspendu, d'entre-deux⁶. C'est cette situation que nous cherchons avec ce numéro zéro et c'est elle que nous adressons avec le titre de cette édition: *Epôkhè*.

Le concept philosophique de l'*épôkhè* signifie les suspens de jugements et de justifications, pour pouvoir reprendre les éléments constitutifs d'un phénomène. Pour Lyotard, qui a, en 1985, consacré une conférence à ce terme, c'est comme une « lecture ou le lecteur dans l'œuvre se suspend lui-même ». Par la suite il précise que, « si en grec *épôkhè* est un quasi-synonyme de *sképsis*, celui-ci signifie aussi prétexte, excuse – l'ex-cuse étant ce qui met hors de cause, de causalité⁷ ».

On voit bien que le suspens dont on parle se joue d'abord et surtout dans la langue. Ici, dans la langue française. Quand nous nous adressons à l'espace afro-européen en langue française, nous ne pouvons plus suspendre une condition cruciale de domination qui est justement celle de la langue (coloniale). Déjà par l'ambition d'être lu par une large communauté d'artistes et chercheurs-ses, puis par le fait de différents origines de l'équipe éditoriale (Bénin, Burkina Faso, France, Allemagne), la question de la traduction, aussi dans l'autre langue coloniale, l'anglais, nous occupe continuellement. Devrait-on présenter l'intégralité des textes en trois langues (lesquelles et pour quelles raisons pas d'autres?) et alourdir l'édition? Ou devrait-on plutôt trancher pour le français, par conséquent imposer l'autorité de cette langue, restreindre considérablement le cercle de lecteurs et lectrices potentiel-les? En décidant pour l'instant de publier les textes dans leur langue d'origine, précédés par un bref résumé en français, nous n'avons pas trouvé de solution satisfaisante. Nous doutons qu'une telle solution existe. De toute manière, si on veut réellement rencontrer autrui, on ne peut pas

8. Jean-François Lyotard, « Arraînement de l'art. Épokhè de la communication (1985) », op. cit., p. 198.

se passer du travail de la compréhension et de l'entendement. La tâche du traducteur et la territorialité des langues sont de fait au cœur de notre travail. En jouant avec l'*Umlaut* allemand aussi bien qu'avec l'emphase du tréma français sur le petit « a » (non pas sans clin d'œil lacanien), *Epokä* marque un tel endroit « hors de cause », notamment en regard de son sujet : l'art et son devenir sous condition d'expositions. Ces premiers numéros, en réponse à l'actualité artistico-politique actuelle et en résonance à l'expérience singulière de chacun des membres de l'équipe, proposent un regard critique sur l'actualité des réalités et expositions afro-européennes.

Cette édition séquentielle sera déployée en numéros qui paraîtront sous forme d'une succession de plusieurs cahiers. En conclusion, le lancement d'une liasse constituant un numéro sera marqué par une manifestation (conférence, signature, colloque, exposition...). De différentes épaisseurs, chaque cahier sera lancé de manière à inviter des interlocuteurs et interlocutrices à réagir : commenter, critiquer, intervenir, réécrire ou poursuivre un texte, une image, un thème qui seront ainsi repris dans le numéro qui suit, réappareillé par ces interventions. Nous espérons mettre ainsi en place une forme évolutive et dialogique permettant de ne pas parler sur... ou de..., plutôt avec...

Comme l'explique la note d'intention qui suit, cette édition séquentielle ne prétend pas pouvoir se mettre « hors jeu » dans l'histoire complexe qui délimite les regards africains et européens. Elle cherche plutôt, notamment en permettant un certain polylinguisme, à ouvrir un terrain commun de traduction. Notre objectif est surtout, au lieu de reprendre une forme de communication sur l'art, de faire de celle-ci l'objet même de notre travail, encore dans le sens de Lyotard : « L'art est l'*épokhè* de la « communication ». [...] L'art n'est pas communication parce que celle-ci n'est qu'action⁸. » Il s'agit donc de passer de la communication à l'action ou, plus précisément, d'ouvrir l'espace où cette action peut pleinement avoir lieu.

Cette intention nécessite, nous semble-t-il, de dire d'abord très clairement d'où on parle. Qu'est-ce qui nous légitime à nous adresser à l'art et à l'espace afro-européen en partant

de Clermont-Ferrand, au centre de France ? Pourquoi, en tant qu'europpéen-e-s, nous intéressons nous au continent africain ? Qu'est-ce qui nous motive à questionner les différences, les divisions, les déterritorialisations à partir d'un groupe de recherche en art et par l'art dans une école supérieure territoriale d'art ?

Ce premier d'une suite de cahiers qui constitueront le numéro zéro présente les différents points d'ancrage sous forme de *statements*. Ce ne sont pas des excuses ni des justifications ou des défenses. Ce sont des invitations : en reprenant un geste d'hospitalité qui a structuré dès le départ notre entreprise inclusive, nous invitons nos lectrices et lecteurs à se mettre en dialogue avec nos positions, à nous rejoindre ou à nous déplacer. En quelque sorte, ce premier cahier est un pré-texte aussi bien qu'une pré-face : c'est ce qui précède à la face, le flou qui fait qu'on peut identifier le visage d'un vis-à-vis. C'est la raison pour laquelle nous publions le n° 0 en cahiers qui vont se compléter au fur et à mesure durant l'année 2019/20. Suivra un n° 1 dont la thématique sera déjà issue des dialogues déclenchés par les premiers carnets.

Nous avons fait le choix, toujours pour cette raison de succession, de produire cette édition sous format papier et non pas dématérialisée, sur écrans. Cela est important pour nous car la matérialité de l'édition papier fait, elle aussi, référence à l'histoire des expositions, des catalogues et des archives que nous traitons. Le support papier n'a jamais été qu'un support : il est matière, geste, symbole, il marque en soi accessibilités, distinctions. Pour nous, c'est un espace d'exposition qui permettra, par le fait d'être publié de manière séquentielle, de déconstruire ce qui fait d'un texte imprimé sur papier un territoire – visuel et d'action.

Epokä est alors une expérience qui cherche à déconstruire à différents niveaux ce qui délimite et conditionne l'espace qu'elle a pris comme terrain de recherche. Elle retire en quelque sorte le sol sous ses pieds – non pas pour rester en suspens, mais pour inviter à trouver – en trébuchant, en sursautant, en dansant – d'autres fonds communs.

IMPRESSIONS DES JOURNÉES DE RENCONTRE « surexpositions »



1



2



3



4



5

Journées de rencontre « surexpositions »,
du 9, 10 et 11 mai 2018, ESACM

Photos: Orlane Mastellone Ruellan

1. Présentation des murs d'« archipels d'archives » par Jacques Malgorn.
2. Présentation des *Drapeaux*, œuvre créée *in situ* par Edwige Aplogan.
3. Devant un des murs d'« archipels d'archives », d.g.à.d.: Gaston J-M. Kaboré, Dao Sada, J. Emil Sennewald, Clare Goodwin, Adiaratou Diarrassouba, Camille Varenne.
4. KPG conteur, en action.
5. Conférence de David Signer « L'économie de la sorcellerie ».
6. Conférence Adiaratou Diarrassouba, « La présence afro-diasporique et afrodescendante dans les cultures mainstreams ».
7. Public avec Gaston J-M. Kaboré et Sada Dao.
8. Camille Varenne et Kiswendsida Parfait Kaboré.
9. Murs d'« archipel d'archives », scénographie Dao Sada.
10. Intervention de Prince Toffa.



6



7



8



9



10

NOTE D'INTENTION

« ... un lieu de travail aussi pour imaginer comment prendre de nouveaux chemins qui, désormais, se savent et se veulent privés de la garantie préalable du résultat et des bénéfices. »

Robert Legros, Patrice Loraux, Marc Richir¹

1. Marc Richir, R. Legros, P. Loraux, « EPOKHE: une espace de travail », *Époché*, sept. 1990, 1, pp. 279-285, ici p. 283.

2. Lors de la préparation des journées, nous avons appris par un vendeur que ces nattes, « objets à l'âme voyageuse », selon le slogan d'une boutique en ligne (www.cabaneindigo.com), matérialisaient le fond mondialisé de notre recherche : associées à la vie africaine dont elles sont l'expression *lifestyle* pour la nouvelle mode africanisante, on les a achetées dans un magasin africain du quartier Montrouge de Paris qui avait du mal à répondre à la commande : produit en Syrie en utilisant des fibres chinoises, les nattes restaient bloquées par la guerre civile avant de pouvoir migrer en France... Même si nous n'avons pas pu vérifier cette histoire, la décoration des foyers français par des produits issus de l'Afrique de l'Ouest matérialise des biographies afro-européennes comme celle de Valérie Schlumberger et de sa Compagnie du Sénégal et de l'Afrique de l'Ouest (CSAO) : www.csaofr.fr/content/57-notre-histoire, consulté le 13 février 2019.

3. Ce regard sur l'art contemporain fait référence à Baptiste Morizot, Estelle Zong Mengual, *Esthétique de la rencontre*, Paris, Éditions du Seuil, 2018.

4. David Signer, *Économie de la sorcellerie*, Dijon, Les Presses du réel, 2017.

5. Cf. Babacar Mbaye Diop, « Le vrai marché de l'art contemporain africain se trouve en Occident », *Le Monde Afrique*, 24 novembre 2018, www.lemonde.fr, consulté le 12 février 2019.

Point de départ

Nous avons passé les portes. Nous nous sommes rencontrés. C'était un moment de découverte, de questionnement. Nous avons passé du temps entre les murs d'une école d'art, transformée, le temps de trois journées, en exposition *active*. Le bâtiment était emballé de drapeaux par Edwige Aplogan, le sol revêtu de nattes plastiques². Aux murs se trouvaient des œuvres, des photos, des écrans ou projections, des photocopies – des objets voués à l'interaction. Ce n'étaient pas des vestiges des cultures lointaines ni des objets esthétiques, conservés, figés. Ce n'étaient pas non plus des œuvres d'art contemporain indisponibles, éloignées³. L'agentivité de ces objets et images se résumait par :

la rencontre.

Nous avons assisté, entre autres, à l'intervention de l'anthropologue et critique Cédric Vincent, devant un mur de photocopies en rapport au premier « Festival mondial des Arts Nègres (FESMAN) » de 1966. Nous avons écouté, suivant l'introduction contée par KPG (Kientega Pingdèwindé Gérard), sa conférence sur le fantasme de l'oralité des cultures africaines et l'histoire des écritures inventées par des prophètes tel que Frédéric Bruly Bouabré. Placé dans un des vingt encadrements de portes mobiles par lesquels le scénographe Dao Sada structurait l'espace, Jacques Malgorn prenait la parole devant les cadres vides, « Du mur à la toile », sur lesquels Meschac Gaba marouflait en 2008 des billets du franc de la Communauté financière africaine (CFA) – imprimés à Chamalières, non loin de Clermont-Ferrand. Le totem d'Edwige Aplogan faisait déjà écho à cette problématique monétaire : installée devant l'entrée de l'école, une calebasse débordait de billets CFA, le tout juché sur un pagne orné des symboles de l'euro, du dollar et du yen. La critique sur le capitalisme proposée par Edwige se déploie dans l'espace grâce à son installation monumentale de drapeaux, cousus par Prince Toffa, qui emballent la passerelle de l'école. Les drapeaux sont ceux des pays encore colonisés réclamant leur indépendance, mais aussi les armoiries royales du Dahomey, royaume qui s'étend dans l'actuel Bénin. Après le lancement des journées de rencontre suivait une discussion par rapport à la sorcellerie, prenant

appui sur l'introduction du livre « Économie de la sorcellerie⁴ » par l'anthropologue suisse David Signer et les réactions vives de l'artiste béninois Prince Toffa, lui-même, comme il disait, « fils d'une sorcière ». Cette dispute a permis d'interroger l'influence des systèmes de croyances dans la création d'œuvres d'art contemporain. Le lendemain, Jacques Malgorn et Cédric Vincent ont commencé par activer l'Archipel des Archives qui portait sur les portes, les seuils, les plantes et sur le festival des arts nègres en 1963. Puis Farah Clémentine Dramani-Issifou a proposé une réflexion sur la transpoétique des cinémas afro-diasporiques et leur réinvention de la présence africaine au monde. Nous avons approfondi ce regard sur le cinéma engagé avec la présentation du projet « Manifeste » de Frédérique Lagny et de son installation vidéo « Trompettes » où des militants du mouvement insurrectionnel burkinabé de 2014 témoignent. Nous avons conclu la journée avec le film documentaire « Place à la Révolution » de Parfait Kiswendsida Kaboré qui suit les artistes-leaders politiques du mouvement insurrectionnel dans leur lutte. Le dernier jour, Adiaratou Diarrassouba nous a exposé la présence afro-diasporique et afro-descendante dans les cultures mainstreams. Puis Gaston Kaboré, doyen du cinéma burkinabé, nous a raconté les enjeux et les défis de la transmission entre les différentes générations artistiques du continent africain et de ses diasporas. Autour de nous, la présence marquante des œuvres exposées nourrissait les pensées. Dans un long travelling, les cow-boys burkinabé filmés par Camille Varenne galopèrent tels des centaures contemporains à travers la ville. La photographie de Nicola Brandt interrogeait aussi l'hybridation des cultures en mettant en scène les costumes Héréros de Namibie dans des paysages cinématographiques. En créant des liens inattendus, des chevauchements symboliques, d'histoires et de projections, ces rencontres édifiantes, parfois gênantes, étaient marquées par le fait de s'exposer, en condition de

surexpositions.

Nous avons nommé les trois journées « surexpositions » sous l'impulsion des projecteurs braqués sur « l'art contemporain africain⁵ ». L'éblouissant intérêt récent des marchés, collectionneurs et amateurs d'art (les écoles d'art comprises) sur-expose cet

6. Frédéric Neyrat, « La surexposition », *Rue Descartes*, 2003, 42, pp. 38-49, ici pp. 39 et 46.

7. Cf. sur le sujet du territoire « en dehors du monde » Achille Mbembe, *On the postcolony*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2001, p. 173-211.

8. Cf. Yaëlle Biro, *Fabriquer le regard*, Dijon, Les Presses du réel, 2018, p.18 sq.

9. Cf. Wendy A. Grossman, Steven Manford, « Une icône démasquée: Noire et blanche de Man Ray », *Les Cahiers Du Musée National d'Art Moderne*, printemps 2008, 103, pp. 102-119, ici p. 103.

10. Sembène Ousmane à Jean Rouch lors d'une confrontation organisée en 1965 par Albert Cervoni initialement publiée dans le numéro 1033 de la revue *France Nouvelle*, août 1965.

11. Nous ne prétendons pas pouvoir embrasser les « deux faces d'une pièce » comme Achille Mbembe, *On the postcolony*, op. cit., p. 173.

art, sous une lumière blanchissante, qui égalise toute différence. Or, c'est elle, la différence, qui était au cœur de notre désir de rencontrer des acteurs et actrices de l'art. Nous sommes venus, d'un terrain d'exploration de l'art, à « notre situation d'être surexposé », dans un monde mondialisé, à des forces « qui nous exposent à la limite, sans médiation⁶. » Nous voulions savoir et expérimenter par la rencontre la matrice sur laquelle nous existons ensemble, qui est tissée par des histoires oubliées ou refoulées, teintée par des fantasmes, resserrée par des désirs identitaires. Une matrice nous exposant au monde,

ensemble.

Nous avons appris : la figure de l'espace afro-européen s'est violemment construite par les colonisations, l'esclavagisme, les dichotomies « civilisatrices » et par d'autant de retours du bâton politiques et de mouvements identitaires⁷. À travers l'art, nous voyons que cette figure a autant de cicatrices, d'enfonçures que symbolisent tous les masques d'ébène et toutes les statues en marbre confondus. Ce visage tordu des civilisations afro-européennes existe par ses expositions⁸. Imprégnée par la théâtralité de l'acte d'exhibition d'une figure, l'exposition est par définition un espace *autre*, séparé du quotidien, égaré des espaces de vie et de subsistance. C'est à cet endroit que des cabinets de curiosités, des musées, l'espace d'images et d'imaginaires que sont les photographies⁹, les expositions universelles, biennales et foires constituent l'environnement de dominations qui imprègne ce qui paraît, dans l'échange mondial de valeurs symboliques, comme

la face de l'autre.

Nous sommes conscients de l'impossibilité de faire cette recherche en occupant la place de l'observateur indépendant de son milieu de recherche. Nous ne voulions pas regarder l'autre « comme des insectes¹⁰ ». Nous voudrions faire tourner la médaille¹¹. Nous désirons la faire tourner par ces tropes qui la font apparaître. Au lieu de mettre à découvert la face cachée de ce qui fait valeur, de parier sur sa pile, nous aimerions la faire tourner en spirales. Sur ses bords, sur l'exergue, moins visible

et moins symbolique que l'effigie, menacé par l'usure, pourtant significatif et faisant partie intégrante de la médaille. La faire virevolter comme une toupie, anagramme d'utopie. Avons-nous, durant les journées de rencontres, trouvé une autre utopie ? Pour répondre à cette question, il nous semble, aujourd'hui, important de déplacer l'exposition *active*. Elle doit devenir

une édition.

L'art dit « africain » est le produit de son exposition – dans le sens du dispositif aussi bien que dans le sens de sa mise en danger. Si nous avons appris une chose lors des journées « surexpositions », c'est que l'enjeu de l'interrogation et de l'expérimentation de l'exposition en tant que dispositif touche aux fondations de l'existence même de l'art, notamment de celui qu'on nommait « art primitif » et qui imprègne les attendus vis-à-vis de ce qu'on appelle « art contemporain africain » aujourd'hui. Ce que la rencontre a permis d'entrevoir, c'est le désir d'un art qui n'existe pas encore. La question principale, après l'expérience de « surexpositions », est : comment *faire lieu autrement* ? Si l'exposition en tant que dispositif permet ce déplacement, il s'agit maintenant de déplacer l'exposition en tant que telle, créer un espace entre ce qui se joue entre des murs et ce qui se partage comme expérience. Il s'agit de déplacer nos lieux de rencontre, de considérer l'exposition d'art (africain), son histoire, ses histoires et états, autrement. L'édition séquentielle *Epokä* sera un tel endroit.

ARCHIPEL D'ARCHIVES

1. Depuis ce jour, nous pourrions ajouter: Pascal Dibie, *Ethnologie de la porte. Des passages et des seuils*, Paris, Éditions Métailié, 2012, « Portes d'Afrique », pp. 291-314.

2. Cf. Pierre Verger, *Dieux d'Afrique. Culte des Orishas et Vodoums à l'ancienne Côte des Esclaves en Afrique et à Bahia, la Baie de tous les Saints au Brésil*, Paris, Paul Hartmann Éditeur, 1954; Michel Leiris, *La possession et ses aspects théâtraux chez les éthiopiens de Gondar*, Paris, « L'Homme », Cahiers d'ethnologie, de géographie et de linguistique, Nouvelle série, n° 1, Librairie Plon, 1958; Claude Planson, Jean-François Vannier, *Vaudou rituels et possessions*, Paris, Pierre Horay Éditeur, 1975; Eric de Rosny, *Les yeux de ma chèvre. Sur les pas des maîtres de la nuit en pays douala (Cameroun)*, Paris, coll. « Terre humaine », Plon, 1981; Marc Augé, *Le dieu objet*, Paris, Flammarion, 1988; Michèle Tobia-Chadeisson, *Le fétiche africain. Chronique d'un « malentendu »*, Paris, coll. « Les arts d'ailleurs », L'Harmattan, 2000; Bruno Latour, *Sur le culte moderne des dieux fétiches suivi de Iconoclash*, Paris, « Les empêcheurs de penser en rond », Éditions La découverte, 2009; *Recettes des dieux. Esthétique du fétiche*, Arles-Paris, Actes Sud/Musée du Quai Branly, 2009.

3. David Signer, *Économie de la sorcellerie*, Dijon, coll. « Fabula », Les presses du réel, 2017.

4. Th. Monod, R. Schnell, *Mélanges botaniques*, Dakar, IFAN, Mémoires de l'Institut français d'Afrique noire, n° 18, 1952; Pierre Verger Fatumbi, *Ewé. Le verbe et le pouvoir des plantes chez les Yoruba (Nigéria – Bénin)*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1997; Agnieszka Kedzierska, Benoît Jouvelet, *Guérisseurs et féticheurs. La médecine traditionnelle en Afrique de l'Ouest*, Paris, Éditions Alternatives, 2006.

5. *L'art nègre. Sources. Evolution. Expansion*, Musée dynamique, Dakar/Grand Palais, Paris, Réunion des Musées Nationaux Français, 1966; *Tendances, confrontations*, Catalogue de l'exposition d'art contemporain, premier festival mondial des arts nègres, Dakar du 1^{er} au 24 avril 1966; *Colloque sur l'art nègre, 30 mars au 8 avril*, Dakar, 1^{er} Festival mondial des arts nègres, du 1^{er} au 24 avril 1966, Paris, Éditions Présence Africaine, tome 1, 1967; *Premier festival mondial des arts nègres*, Dakar, du 1^{er} au 24 avril 1966, Grand Palais, Paris, juin/août 1966, Versailles, Éditions Delroisse, 1967; *Colloque sur l'art nègre, 30 mars/8 avril*, Dakar, 1^{er} Festival mondial des arts nègres, du 1^{er} au 24 avril 1966, Paris, Éditions Présence Africaine, tome 2, 1971.

Lors des journées « surexpositions » les 9,10 et 11 mai 2018, nous avons proposé au regard des spectateurs une série de documents (couvertures de livres et sélection de textes) prélevés dans nos archives personnelles et affichés au mur. Plusieurs thématiques ont alimenté ce mur : « La porte » en regard avec la mise en espace scénographique de Dao Sada pour cet événement¹, « la sorcellerie² » en relation avec les documents et l'intervention de David Signer³, avec un focus sur « la botanique⁴ » et le 1^{er} Festival mondial des arts nègres, du 1^{er} au 24 avril 1966 à Dakar documenté par Cédric Vincent⁵.

Nous donnons ici un aperçu de cet « archipel d'archives » avec la sélection concernant la porte.



MONDES D'OUTRE-MER
Collection publiée sous la direction de M. Hubert DESCHAMPS

Série : NATIONS

Montserrat PALAU MARTI
Chargée de recherches au C.N.R.S.

LE ROI-DIEU AU BÉNIN

Sud Togo, Dahomey, Nigeria occidentale

Préface de M. Hubert DESCHAMPS
Professeur à la Sorbonne

Avec 2 cartes, 6 croquis et 20 photographies

ÉDITIONS BERGER-LEVRAULT
5, rue Auguste-Comte, PARIS (VI^e)
1964

66 LES ROIS HISTORIQUES

mètre du plus petit fossé il fallait environ une heure de marche à pas vif; la distance entre le fossé intérieur et le fossé extérieur variait entre 1 000 et 3 600 pas. En fait, il semble qu'il y eut même trois murailles (1) entourées extérieurement de fossés et il existe encore des pans sur pied qui témoignent d'un travail colossal : par endroits, le mur pouvait mesurer neuf mètres, la hauteur totale de la fortification étant double, du fait de l'existence des fossés.

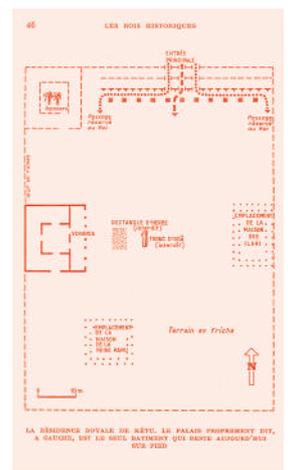
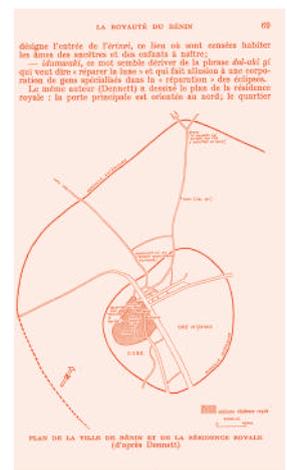
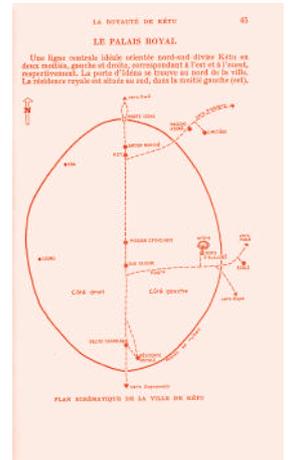
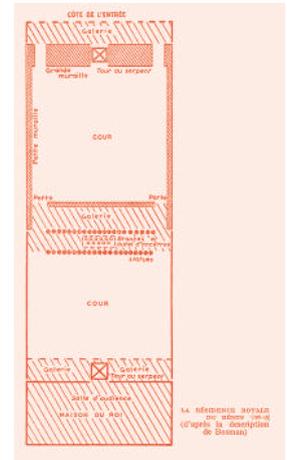
Oraniyan et ses premiers successeurs vécurent à Ushélu, située entre les deux murailles extérieures. Le cinquième Oba, Ewèdo, établit le palais à son emplacement actuel. Oguola, son successeur immédiat, aurait fait construire une enceinte fortifiée autour de la ville. Le treizième Oba, Ewuare, développa le système défensif et fit construire une troisième muraille en plein cœur de la ville. Du temps de ce dernier roi, neuf portes donnaient accès à la capitale, dit la tradition.

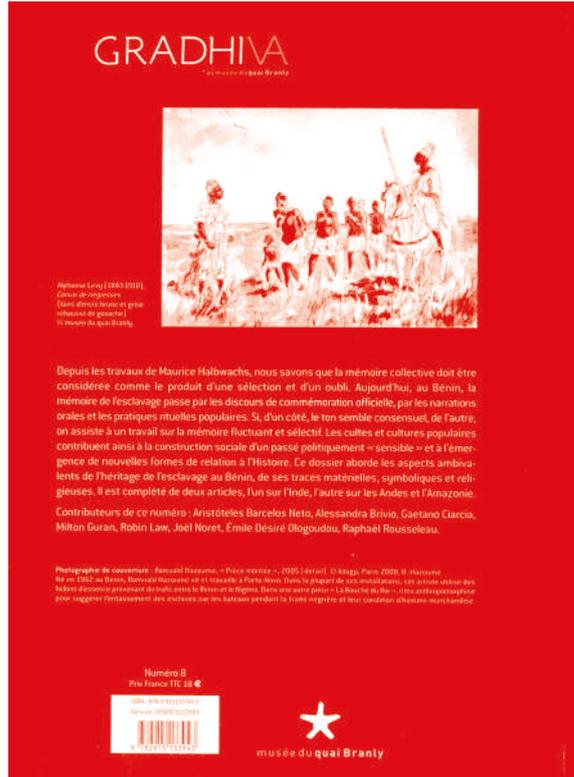
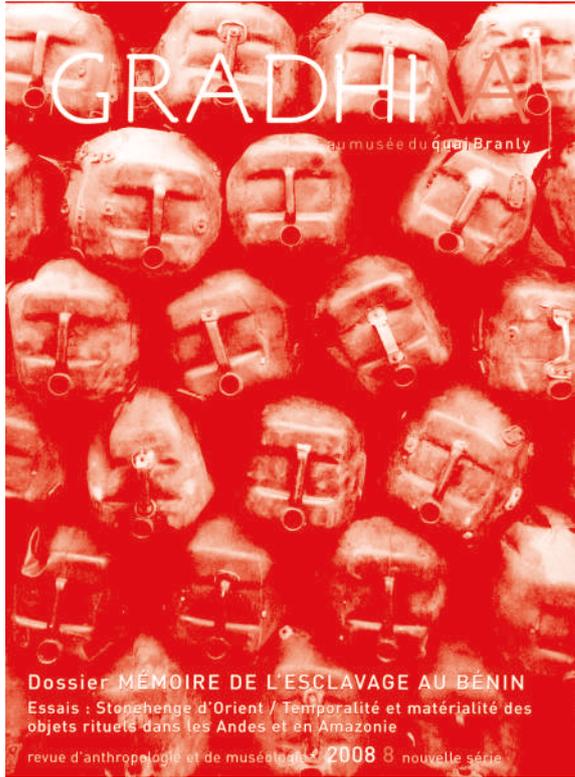
LA RÉSIDENCE ROYALE

C'est dans Bosman qu'on trouve la description la plus importante qui ait été faite de la résidence du roi du Bénin :

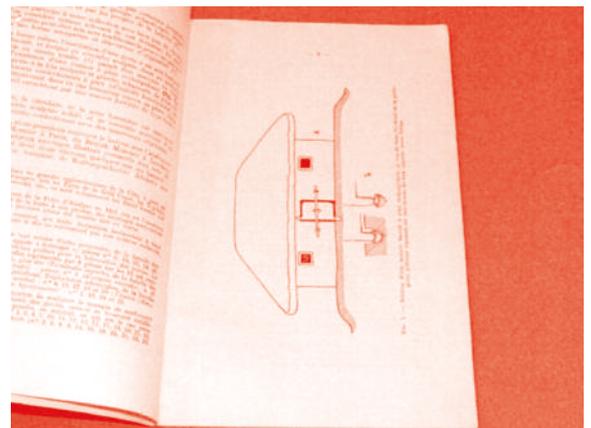
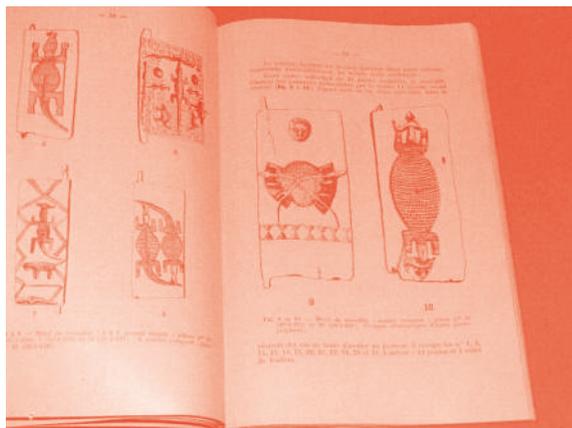
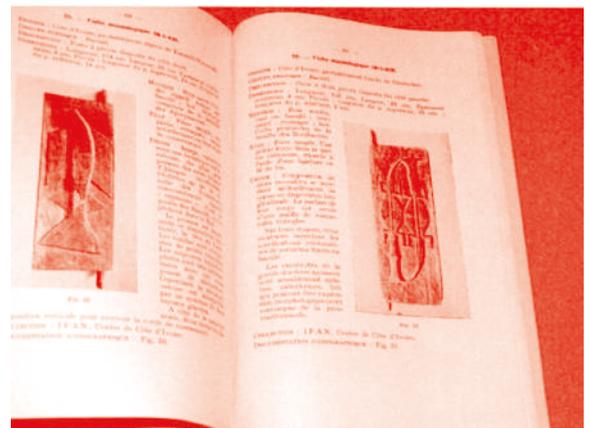
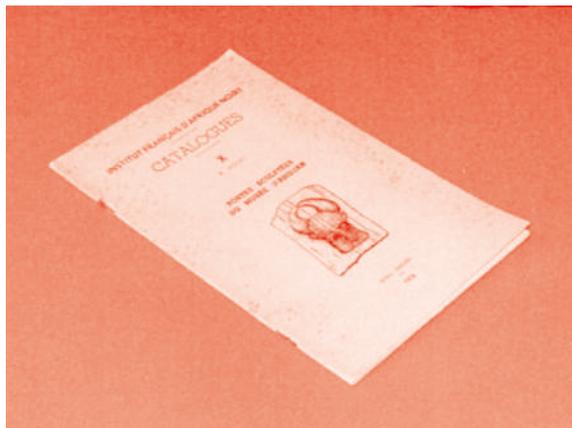
Il ne faut pas oublier la Cour du Roi, qui fait la plus considérable partie du village. Elle est dans une grande plaine où il n'y a point de maisons aux environs, & si vous en exceptez sa grande étendue, il n'y a rien de rare. On trouve d'abord une galerie fort longue, qui est soutenue par cinquante-huit planches au lieu de piliers, & qui ont environ onze ou douze pieds de haut [...] Quand on passe cette galerie, on trouve une muraille de terre, dans laquelle il y a trois portes, une au milieu et une à chaque extrémité, & il y a sur celle du milieu une tour de bois faite en forme de cheminée, & qui a soixante ou soixante-dix pieds de hauteur. Il y a au haut de cette tour un serpent d'airain, suspendu la tête en bas. Ce serpent est si bien fondu, & représente si naïvement un serpent vivant, que c'est ce que j'ai vu de plus rare au Bénin. Quand on a passé une de ces portes, on trouve encore une grande place quarrée d'environ un quart de lieue d'étendue & renfermée de murailles de terre, mais pas fort hautes. Étant sorti de cette place, on trouve encore une galerie semblable à la première, si ce n'est qu'il n'y a ni murailles ni tour [...] Il n'y a que deux portes, à chaque extrémité une, & quand on passe une de ces portes, on trouve encore une troisième galerie différente des précédentes en ce qu'au lieu qu'il y a des planches aux autres, ce sont ici des statues [...] ceux qui nous conduisoient, y distinguoient des Marchands, des Soldats, des Chauffeurs, etc. On voit derrière un tapis blanc onze têtes d'hommes de cuivre, à-peu-près de la même fabrique, sur chacune d'elles il y a une dent d'éléphant, & ce sont là quelques-unes des

(1) GOODWIN, Walls...





Bohumil Holas, *Portes sculptées du Musée d'Abidjan*, Imprimé à Dakar, Grande Imprimerie africaine, IFAN, 1952, fascicule In-8, agrafé, n°X, 71 p.



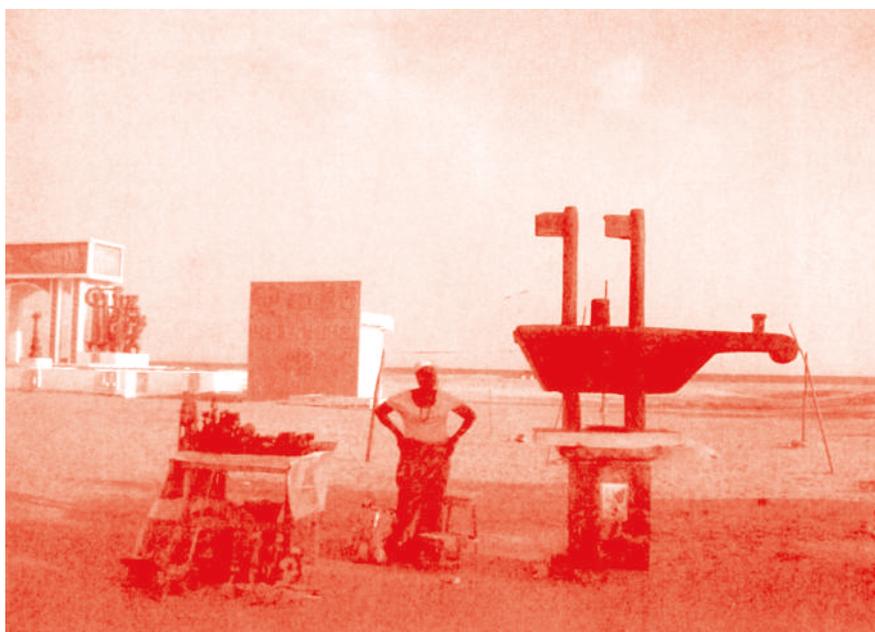
1. Porte du Non-Retour, plage de Ouidah, 2005. Œuvre de Fortuné Badeira, Dominique Gnonnou « Kouas » et Yves Kpède. Photo: G. Ciarcia.

2. Parvis de la « Porte du Non-Retour », Plage de Ouidah, 2007. Œuvre de Fortuné Badeira, Dominique Gnonnou « Kouas » et Yves Kpède. Photo: J. Noret.

3. Porte du Non-Retour, plage de Ouidah, 2005. Le bateau est une représentation du roi aboméen Agadjá (17088-1740) Œuvre de Cyprien Tokoudagba. Photo: G. Ciarcia.

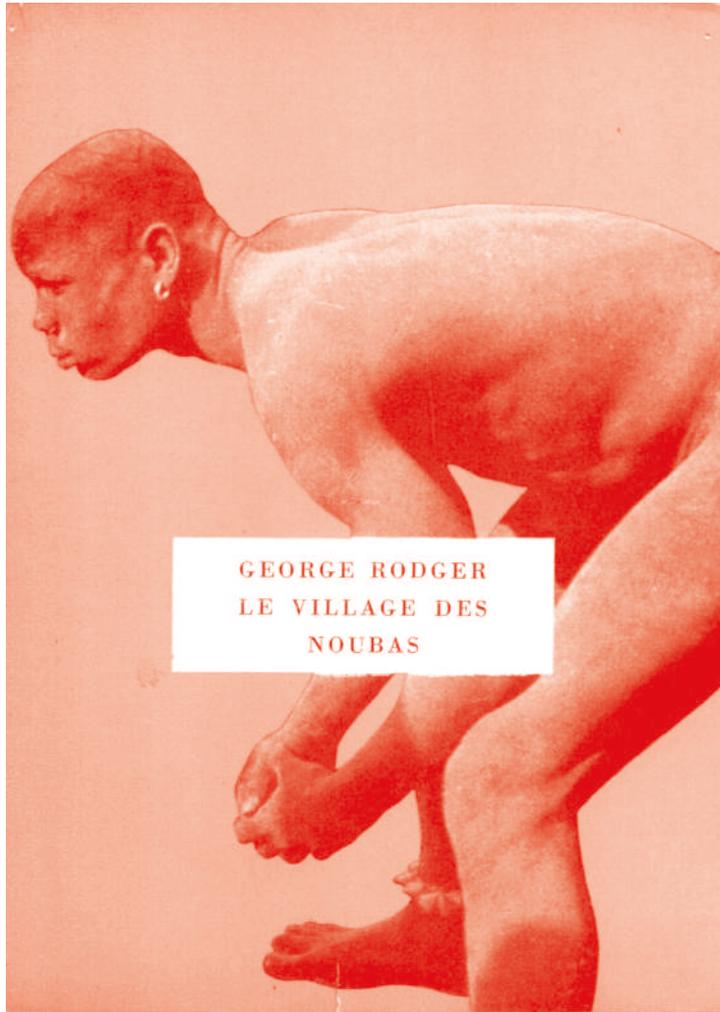


2



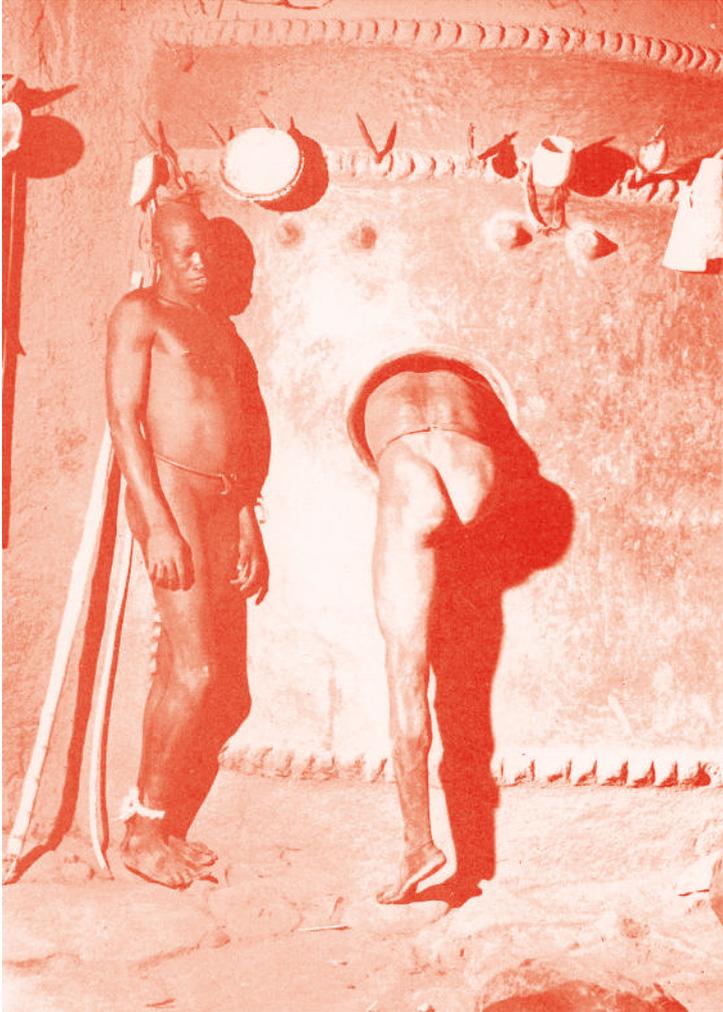
3

George Rodger, *Le village des Noubas*,
coll. « Huit », Robert Delpire Éditeur,
1955, format 13,6 x 18,5cm, 118 p.,
couverture et pp. 29, 23, 19.



GEORGE RODGER
LE VILLAGE DES
NOUBAS





« IL FAUT OSER CASSER LES MURS ET METTRE DES PORTES, DES ENTRÉES ET DES SORTIES »

par Dao Sada, scénographe,
Ouagadougou / Bédiézi

1. Ce proverbe cite également Miguel de Cervantes, *L'ingénieux chevalier Don Quichotte de la Manche*, traduit par Charles Furne, Project Gutenberg EBook, 2013, p. 93 (www.gutenberg.org/files/42524/42524-h/42524-h.htm, consulté le 20 septembre 2019) : « Mais cela est surtout vrai du proverbe qui dit : Quand se ferme une porte, une autre s'ouvre. » Cf. Pascal Dibie, *Ethnologie de la porte*, Paris Éditions Métailié, 2012, pp. 291-314 ; Geneviève Calame-Griaule, Francine Ndiaye, Alain Bilot, Michel Bohbot, *Serrures du pays Dogon*, Paris, Adam Biro, 2003 ; Michèle Chouchan, Erwan Dianteill, *Eshu, dieu d'Afrique et du Nouveau Monde*, Paris, Éditions Larousse, 2011.

2. Ndlr : Il s'agissait en tout de onze cadres en bois non traité avec un système de tréteaux permettant de poser ces cadres de portes librement au sein de l'école. Légers et mobiles, ces cadres « se baladaient » à travers l'exposition active qui fonctionnait comme un genre d'Agora : lors des discussions tout et chacun pouvait prendre la parole en se mettant dans un cadre de porte ou en déplaçant le cadre pour que quelqu'un d'autre y mette en prenant la parole.

3. Cf. à ce propos les réflexions et positionnements dans « Prélever, exhiber. La mise en musées », *Cahiers d'études africaines*, n° 155-156, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1999 ; *Des objets et leurs musées*, Paris, « Journal des africanistes », tome 69, fascicule 1, 1999.

4. « La Porte du Non Retour a été érigée en 1995 à l'initiative de l'UNESCO sur la plage, d'où sont supposés être partis les bateaux de la traite négrière. Elle était le point de départ des près de deux millions d'Africains qui quittèrent la terre de leurs ancêtres pour rejoindre en pirogues les galères qui les emmenèrent vers un nouveau monde de labeur. En moyenne 20% des esclaves qui embarquèrent moururent pendant la traversée. La Porte du Non Retour symbolise également le point d'arrivée de ce que l'on appelle aujourd'hui la route des esclaves. » *LePetitJournal/Cotonou*, 30/05/2016, mis à jour le 18/10/2018, <https://lepetitjournal.com/cotonou/actualites/ouidah-histoire-de-la-traite-des-esclaves-une-ville-du-souvenir-75059>, consulté le 20/06/2019 ; cf. aussi : « *Mémoire de l'esclavage au Bénin* », *Gradiŋna n° 8*, Paris, Musée du Quai Branly, 2008.

« Une porte qui se ferme signifie qu'une porte va s'ouvrir ». C'est un proverbe de chez nous [au Burkina Faso, ndlr] qui permet différentes interprétations¹. Je voudrais ici expliquer ma proposition pour les journées de rencontres à l'ESACM en mai 2018, « surexpositions », pour lesquelles j'ai développé un dispositif de plusieurs portes, qui permettait un chemin pour entrer et ressortir². Le contexte était la question : comment l'art africain est exposé en Europe³? Aujourd'hui les artistes africains qui se retrouvent en Europe exposent quand ils arrivent déjà à faire un pont. Mais il faut qu'ils passent une porte, ce qui signifie aussi qu'il y a un autre côté. L'autre côté, c'est l'Europe, mais vu de la porte c'est aussi l'Afrique. On peut aussi parler d'un axe Nord – Sud.

Outre cette raison en quelque sorte métaphorique je voulais aborder une autre porte, très concrète, celle du non-retour, de l'esclavage⁴. Les esclaves qui ont été déportés ont toujours fait ce passage d'une porte à un autre espace, dont il n'y avait pas de retour pour retrouver l'espace d'où ils étaient partis. Après le passage de cette porte du non-retour, l'espace du départ avait changé. Pour « surexpositions » j'ai saisi l'opportunité de pouvoir traverser cette porte et de pouvoir ressortir par cette porte. Je me suis dit que l'espace n'est plus un espace fermé, qu'il faut que ce soit un espace ouvert. Aujourd'hui on a partout dans le monde des murs pour délimiter nos espaces. Là où il y a des murs, il n'y a plus de portes. Une seule porte donne beaucoup de possibilités à toute personne de va et vient, sinon d'aller-retour. Cela doit être une bonne chose pour tous.

Mais cela n'est pas ce qui se fait aujourd'hui. Il y a des œuvres d'art qui se trouvent en Europe dans les musées, dans les galeries, déportées par des missionnaires, déportées par les artistes aujourd'hui modernes qui viennent sur le marché européen pour vendre des œuvres. Ceci ne leur permet pas forcément d'y vivre, mais c'est une porte, une ouverture pour y montrer leur travail, pour s'exprimer. La porte n'est pas facile à ouvrir quand tu veux la traverser. Pour moi la porte devrait être un passage simple. Elle doit permettre à toute personne de traverser facilement une par une. Or aujourd'hui des millions de personnes viennent face à ces murs et veulent les casser pour passer de l'autre côté. S'il y avait des portes, on pourrait venir individuellement,

traverser la porte, découvrir l'autre côté et repartir bonnement et respectueusement. Ceci manque aujourd'hui. Il y a un sens unique du Nord vers le Sud, mais l'inverse est beaucoup plus complexe. J'ai essayé de créer cet espace symbolique en me disant que je donnais cette possibilité d'ouverture au monde. Qu'il n'y a pas de murs, qu'il n'y a que des portes.

Une porte qui se ferme signifie une porte qui s'ouvre. On peut aussi aller dans d'autres dimensions en disant que passer une porte c'est aller à la rencontre pour découvrir d'autres cultures, leurs vies sociales, leurs économies, pour pouvoir échanger librement. Ce qui ne se passe pas aujourd'hui. Donc cet espace exprimait aussi cet aspect de rencontres sans les murs. Il n'y a pas cet espace de rencontres qui est créé par des portes. Il faut donner des possibilités, ouvrir d'autres portes à tous et à chacun, d'autres espaces de rencontres en tant qu'artiste pour pouvoir aller ailleurs, pour pouvoir ressortir de cette porte et aller où on veut. Tant qu'on a la porte qui est ouverte à tous, tout cela se fera au mieux. C'est ce que je voulais exprimer par cette scénographie.

Il y a aussi l'aspect traditionnel de la porte : le passage. C'est un seuil de nos patrimoines⁵ ou l'espace de vie de nos patrimoines, de nos œuvres qui se trouvent aussi en train de traverser les portes pour s'exprimer dans l'espace public. Cet aspect je voulais le mettre en place par un cercle de plusieurs portes d'entrée. On se trouvait alors tous dans le cercle pour discuter et échanger. C'est ce qui se passe traditionnellement chez nous quand les masques sortent, traversent la porte⁶. Selon la démarche que les masques vont déterminer dans un espace vide, on est assis, parfois sur les nattes, on peut configurer l'espace à notre guise. Ce qui a été une des démarches que je voulais permettre au sein de « surexpositions ».

Il y a alors plusieurs aspects : traditionnels, de rencontre, entre êtres humains, de partager nos valeurs. C'est aussi une opportunité quand une porte s'ouvre. Et une opportunité peut aussi finir, alors une porte peut se fermer. Mais je refuse les murs qui empêchent d'aller de l'autre côté et la possibilité de faire les choses librement. Voilà un peu ce qui m'a poussé à offrir cet

5. Ndlr: Œuvres d'art classique, notamment des masques.

6. Cf. sur la sortie des masques Alain Joseph Sissao: « Masques, alliances et parentés à plaisanterie au Burkina Faso: le jeu verbal et non verbal », Donko, 2019, scienceetbiencommun.pressbooks.pub/donko/chapter/masques, consulté le 20/06/2019.

7. Ndlr: Il est à remarquer que les articles ethnologiques récents sur les masques se concertent notamment sur les porteurs et le fait que les masques sont portés, mais moins sur les portes par lesquelles ils sortent. La proximité étymologique entre *porte* et *porteur* restera à approfondir.

8. Ndlr: afin de contextualiser cette prise de position, il convient de faire référence aux anciennes fortifications ou habitations-fortresses, les « tata Somba » au Nord du Bénin. Encintes rigides sans fenêtres avec une entrée importante, le « hol », ces architectures aux fondations épaisses sont devenues un élément symbolique de la négritude et ont été utilisées plus tard aussi par la représentation coloniale comme *pars pro toto* de l'Afrique. Cf. Lucille Reyboz, *Batammaba bâtisseurs d'univers*, Paris, Gallimard, 2004 ; Dominique Sewane, *Les Batammariha, le peuple royan. Carnets d'une ethnologie*, Paris, Éditions de La Martinière, 2004.

espace – des portes sans murs – lors de « surexpositions » qui nous parle à tous. C'est assez symbolique, simple, mais cela donne aussi la possibilité, à un moment, à toute personne de se sentir responsable, de se sentir porteur⁷ de choses librement. C'était assez visible lors de « surexpositions ».

Il faut oser casser les murs et mettre des portes, des entrées et des sorties⁸. C'est ce qui va sauver l'humanité. Il n'y avait alors pas forcément de surprise que ces trois journées se soient passées de manière qu'il n'existait pas un espace pour dire par exemple « voilà ces européens, ils ne comprennent rien » – cela n'a pas existé et ce n'est pas surprenant car le dispositif de portes ne l'a pas permis. J'ai vu Gaston Kaboré qui, malgré son âge, a pleinement joué la disposition de l'espace, lui aussi assis par terre, il s'est positionné comme il fallait pour écouter, partager. Cela a donné la possibilité à toute personne de parler. On ne pouvait pas rester assis sur une chaise pour prendre la parole. Quand on est assis directement par terre, on est obligé de se lever pour prendre la parole, de casser le mur, de traverser la porte et de parler. C'est cela l'idée de ce projet.

J'étais très content que cela ne surprenne personne. Et c'est là où on gagne : la magie a fonctionné parce que tout le monde a participé sans forcément donner un cours. C'était parfois une situation de cours, d'apprentissage, de conférence, mais ce format n'était pas matérialisé par une salle de cours, il était simplement présent par les cadres de portes. Tout est une opportunité, tout est une possibilité de traverser une porte. Il ne faut pas escalader les murs, il faut laisser la possibilité de découvrir simplement en passant par une porte. La philosophie de mon intervention scénographique lors de « surexpositions » était donc le simple geste de délocaliser l'espace en traversant une porte pour donner la possibilité de traverser d'autres portes afin de rencontrer, de discuter. C'était cela qui était le plus fort : chacun pouvait prendre la parole en parlant de là où il était et en même temps en étant déplacé. Voilà.

VOILÀ POURQUOI

1. Yvonne Pagniez, *Ouessant*, Paris, Stock, 1935 (Flammarion, 1965, 2000). Dans cet ouvrage, le chapitre II « Une famille ouessantine », pp. 92-107 est consacré à ma famille. Yvonne Pagniez évoque mes grands parents paternels Louis Malgorn et son épouse Anne Marie Berthélé. Cf. ill. n°1.

2. Un des trois vapeurs Union, photo: H. Laurent. Louis Malgorn disparu en mer dans le Raz de Sein le 16 juin 1919, ill. n°2, source: Levy et Neurdelin, imp., Paris. Cf. ill. n°2.

3. Extrait des « Statistiques des naufrages et autres accidents de mers survenus pendant l'année 1920 », Folio 20, « Archives nationales », cotes F46/690 et F 46/703. Cf. ill. n°3.

4. Un des hublots de « L'Union 2 », photo: Jacques Malgorn. Cf. ill. n°4.

5. Notes écrites par mon oncle Michel Malgorn: « Jacques Berthélé. Il est né le 27 mars 1830 à Porsguen ou à Feunteun Velen, fils de Michel Berthélé et de Marie Le Gall. Il est parti d'Ouessant à l'âge de 14 ans, puis a séjourné en Amérique, a navigué sur les grands voiliers, est allé en Californie, au Mexique, et a prospecté dans les mines d'or. De retour en France, il s'engage dans la marine, puis se marie avec Marie-Michelle Creach, née le 2 avril 1833, fille de Paul Creach et de Barbe Louise Pennec, le 25 juillet 1866. Ils ont 3 enfants ensemble: Marie-Joséphine, née le 25 avril 1868; Anne Marie, née le 20 mars 1871; Jacques Berthélé repart ensuite en campagne, d'abord au Mexique, en 1863, puis à Acapulco et en Nouvelle Calédonie, lors de la révolte des Canaques en 1885, où il se battit à coups de rame et tua le chef avec une hache. Il fit la chasse au buffle avec l'enseigne de vaisseau TOUCHARD auquel il sauva la vie et qui fut plus tard ambassadeur de la France à St-Petersbourg. »

6. Cf. Yvonne Pagniez, op. cit. chap. II, p. 96.

7. Cf. Yvonne Pagniez, op. cit. chap. II, p. 96.

I. Origines

Mon attrait pour l'Afrique, le continent africain existe depuis ma plus jeune enfance, mon père Jacques Malgorn natif de l'île d'Ouessant¹ à la pointe ultime du Finistère était marin, comme l'était son père Louis Malgorn².

Mon grand-père paternel, Louis Malgorn était capitaine de « L'Union II » un vapeur appartenant à l'Union Belliloise et affrété par la Société armoricaine de sauvetage de Brest. Son navire et le chargement de 26 tonnes de rails de chemin de fer Decauville qu'il devait conduire de Brest à Lorient a fait naufrage au Sud Ouest du phare de la Vieille dans le Raz de Sein le 16 juin 1919 à 14 heures. Sur les sept occupants du navire, (cinq hommes d'équipage et deux passagers), il y eut deux hommes d'équipage et un passager perdus en mer³.

Il y a quelques années, mon frère ainé Michel Malgorn a été contacté par des plongeurs amateurs qui avaient retrouvé l'épave de « L'Union II », et avaient remonté un des hublots pour le céder gracieusement à notre famille. C'est ainsi que cet objet du passé, un siècle plus tard est revenu sur la terre ferme⁴.

Jacques Berthélé, le grand-père maternel de mon père fut remarqué par l'État Français pour avoir participé activement à contrer la révolte Canaque⁵ en 1885. Mon père, second maître radio sur la « Jeanne d'Arc » a fait trois « tours du monde⁶ », il a souvent abordé les côtes africaines. Les frères de mon père, Michel et Louis Malgorn⁷ tous deux officiers supérieurs dans l'Infanterie Coloniale, commandaient des bataillons de « Tirailleurs Sénégalais ». Ils ont fait toutes les guerres, et même celles d'indépendance, et ont passé la quasi totalité de leur existence en Afrique. Ils ont eu des responsabilités au Niger et à Madagascar⁸.

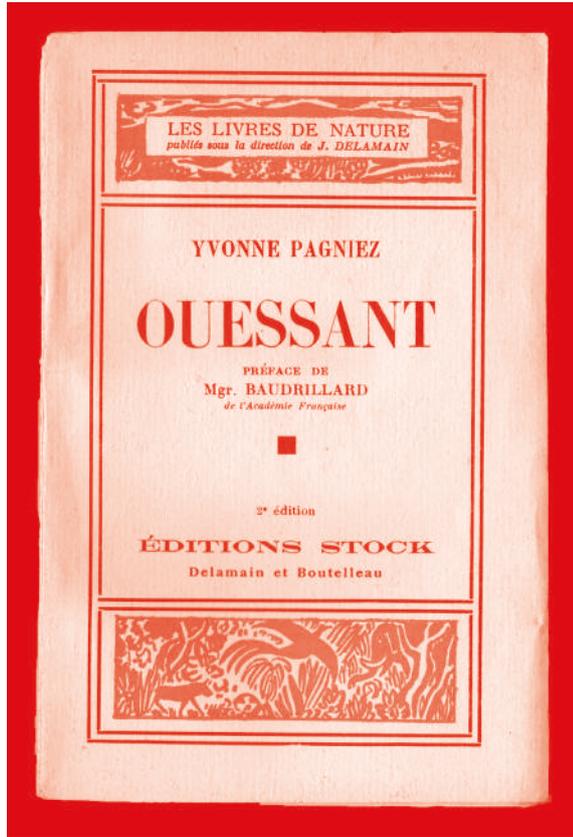
Jacques, le frère de ma mère était également marin, il a navigué un peu partout sur le globe. Deux de ses oncles ingénieurs agronomes, Lucien et Émile étaient des colons qui vivaient dans l'archipel des Comores. Lucien cultivait le manioc, sa femme Églantine est enterrée à Moroni, Emile quant à lui cultivait la vanille, il vivait avec Alice une métisse anglo-comorienne.

Plus récemment, dans les années soixante-dix, mon frère Jean-Marie, marin lui aussi, a conduit une frégate de Cherbourg à Diégo Suarez, cadeau de la France à Madagascar. Lui aussi a fait plusieurs « tours du monde ».

Quant à moi⁹, après avoir suivi l'école des mousses à Brest, puis l'école des radios à La Londe Les Maures, j'ai longé la côte africaine et fait escale au Sénégal à Dakar où vivait ma sœur Anne Marie qui a passé vingt ans de sa vie en Afrique, en Mauritanie, au Sénégal, à Djibouti et au Mali. Sa fille Cécile est née à Bamako. C'est en leur compagnie que j'ai vu pour la première fois un baobab sur une piste en direction de Gorée¹⁰. J'ai également abordé la Côte d'Ivoire, le Togo, le Cameroun, le Gabon pour franchir une première fois l'équateur pour une escale à Port Gentil. J'ai donc tout au long de mon enfance entendu parler des aventures des uns et des autres, et les histoires que chacun rapportait ont nourri mon imaginaire et ma propre histoire.

La lecture des atlas était une pratique usuelle, et c'est avec mon grand-père Léon que j'ai appris l'art d'apprécier les cartes. Il ne quittait jamais son atlas dont il connaissait par cœur toutes les pages, c'est ainsi que nous connaissions les continents par les côtes, par le nom des principaux ports militaires et de commerces. Je me souviens que le premier agenda que l'on m'a donné était celui de la Société Navale Delmas-Vieljeux basée à La Rochelle, compagnie maritime française spécialisée des liaisons avec l'Afrique de l'Ouest. Cet agenda est resté longtemps pour moi un trésor inestimable¹¹.

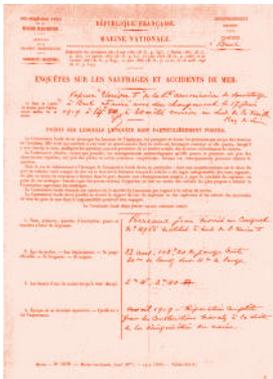
Plus tard, nourri de lectures de voyageurs et d'aventuriers, puis ensuite d'ouvrages plus critiques, j'ai peu à peu pris conscience de cette histoire familiale. Par la suite, j'ai centré volontairement mon intérêt sur l'art et la culture¹².



1



2



3



4

8. Carte du Niger extraite de: L. Steig, *Blancs et noirs en Afrique*, tome 2, Strasbourg, Éditions Oberlin, (s.d.), p.129 et carte de Madagascar extraite de: H. le Leap, Jean Baudrillard, M. Kuhn, R. Ozouf, *La France métropole et colonies. Les cinq parties du monde*, Paris, Librairie Delagrave, 1945, p. 69. Cf. ill. n°5.

9. Carte d'identité militaire, (document personnel). Cf. ill. n°6.

10. Carte postale, Collection Fortier, Dakar, n°2107, *Afrique Occidentale (Sénégal) – Dakar – Le phare des Mamelles*. (Collection personnelle). Cf. ill. n°7.

11. Léandre Edgard Ndjambou, *Échanges maritimes et enclavement en Afrique de l'Ouest: Le cas des ports d'Abidjan et de Cotonou*, « Les cahiers d'Outre-Mer », n° 226-227, pp. 255-258.

12. « Malilienne », Jacques Malgorn, tirage numérique, 2007. (Collection privée). Cf. ill. n°8.

13. Georges Adeagbo, *L'enseignement à l'École des Beaux-Arts*, Clermont-Ferrand, « Studio Rapido » ERBA, 1999. Cf. ill. n°9.

14. Cyprien Tokoudagba devant son atelier à Abomey, 1999. Photo: Jacques Malgorn. Cf. ill. n°10.

15. « L'atelier G. Adeagbo et itinéraire Bénin », Limoges, Supplément bulletin de liaison « ENAD le mois », n° 24. Cf. ill. n°11.

16. Annie Dupuis, Manuel Valentin, Alphonse Tierou (dir.), *De la danse à la sculpture, un autre regard sur l'esthétique africaine*, Paris, Éditions Muséum national d'Histoire naturelle/Musée de l'Homme, 2000 ; « Prélever, exhiber. La mise en musées », *Cahiers d'études africaines*, n° 155-156, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1999.

17. Patricia Gérumont, *Teinturières à Bamako*, Paris, Ibis Press, 2008.

II. École des Beaux-arts de Clermont-Ferrand

En 1999, après avoir reçu dans le cadre d'un atelier de travail et exposé à l'École des Beaux-Arts de Clermont-Ferrand l'artiste béninois Georges Adéagbo¹³, j'ai fait un voyage au Bénin avec trois étudiants de l'École des Beaux-arts de Clermont-Ferrand (Nelly Girardeau, Virginie Rouquette, Laetitia Carton), et avec des enseignants (Dominique Thébault et Emmanuel Martin Bourdanove) et des étudiants de l'École Nationale d'Art Décoratif de Limoges. Nous avons passé la totalité du séjour en sa compagnie. Grâce à lui nous avons parcouru le pays et rencontré des artistes comme Cyprien Tokoudagba (Abomey)¹⁴, Théodore Dakpogan (Porto-Novo), Dominique Kouas (Porto-Novo), Yves Pedey (Abomey), Tchif (Cotonou)¹⁵.

En 2001, dans le cadre d'un « atelier recherche et création », (l'arc *culture*) dont j'avais la charge, nous avons collaboré à l'exposition « De la danse à la sculpture, un autre regard sur l'esthétique africaine », au Musée Marcel Sahut à Volvic, exposition d'œuvres africaines provenant du Musée de l'Homme organisé du 1er avril au 1er juin 2001 et dont le commissariat était assuré par Annie Dupuis anthropologue au CNRS¹⁶. Cet atelier prenait sa source en 2000, il s'est poursuivi jusqu'en 2002 et a permis de rencontrer et d'interviewer de nombreuses personnalités.

III. Rencontres et voyages (ESACC et ESACM)

Voici par chronologie une suite de rencontres qui ont soutenu mon intérêt pour l'Afrique :

15/11 & 16/12/2010 Suivi de deux conférences organisées par le CEMAF (Centre d'Étude des Mondes Africains) à Paris (Université Paris 1 Panthéon Sorbonne), l'intitulé du séminaire était le suivant : « Rencontres et croisements. Histoire des sociétés africaines en mondialisation XV^e-XX^e siècles ».

12 – 14/04/2011 Kossi Traoré, artiste et forgeron, originaire du Burkina Faso, a animé un atelier traditionnel de fonte à la cire perdue, avec un petit groupe d'étudiants de l'ESACM. Cette opération s'est renouvelé les 4, 5 et 6 juin 2012. Kossi Traoré a fait partie du groupe de recherche « IMPORT/EXPORT les paysages déplacés » lors du premier voyage de recherche au Bénin en mars 2013.

25/03 – 08/04/2012 Arc *paysage* au Bénin à Cotonou avec Lina Jabbour, Roland Cognet et un groupe d'une vingtaine d'étudiants. De nombreux contacts ont été noués lors de ce séjour dans l'atelier de Dominique Zinkpè à Cotonou.

16/09/2012 Lors des Journées du patrimoine à Clermont-Ferrand, rencontre avec Patricia Gérumont¹⁷, responsable du secteur des centres d'expression et de créativité au Ministère de la Communauté française Wallonie à Bruxelles. Nous avons échangé nos bibliographies traitant du textile en Afrique et gardons contact.

23/10/2012 C'est grâce à Franck Houndégla dans les locaux de son agence de Saint Denis, que j'ai eu ma première entrevue avec Joseph Adandé, historien d'art et professeur à l'Université d'Abomey Calavi.

Mars 2013 Pendant les journées « IMPORT/EXPORT les paysages déplacés » en février 2012, retrouvailles avec Franck Houndégla¹⁸, muséographe/scénographe qui habite à Paris et que j'avais rencontré antérieurement à Lyon lorsque j'étais enseignant. À la suite de ces deux journées une publication est parue en mars 2013¹⁹.

18. École du Patrimoine Africain (dir.), *A comme Afrique*, Porto-Novo, Brinon-sur-Sauldre, Éditions Grandvaux, 2012.

19. Jacques Malgorn, « IMPORT/EXPORT Les paysages déplacés », Cédric Loire, Jacques Malgorn (dir.), *Les espaces des paysages*, Clermont-Ferrand, ÉSACM, 2013, pp.190-211.

20. Roger-Pierre Turine, *Les destins de Zinkpè*, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2013.

21. Evelyne Toussaint, « L'archive à l'œuvre », *Cahier d'histoire immédiate*, n° 42; Laurent Jalabert (dir.), *Comprendre le XXI^e siècle* (1991-2011), Toulouse, Université Toulouse Le Mirail, 2013, pp.253-265.

22. Le programme de ce premier séjour.

23. Anne Grosfilley, *Textiles d'Afrique entre tradition et modernité*, Bonsecours, Éditions Points de Vues, 2006.

24. Madeleine Rousseau, Charles Ratton, *L'invention des arts « primitifs »*, Musée du Quai Branly, 25/06-22/09/2013, Paris, Skira Flammarion, 2013.

28/05/2013 Lors d'un voyage en France, Kossi Traoré nous a accompagnés pour visiter la Fonderie Fusions à Charbonnières-les-Vieilles, et pour une rencontre avec André Montrobert dans sa forge à Manzat. Il y avait dans ce petit groupe en compagnie de Roland Cognet, Camille Varenne et Aline Prost qui partiront en 2014 au Burkina Faso pour leur mobilité de 4^e année.

11/02/2013 Invitation de Franck Houndégla en préfiguration du premier voyage de recherche au Bénin. Le lendemain nous recevions également Dominique Zinkpè²⁰, pour une rencontre avec les étudiants de cet atelier de recherche.

11/03/2013 Lors des journées « Le pouvoir du titre » organisées par l'ÉSACM, rencontre avec Evelyne Toussaint, Professeur HDR à l'Université Aix Marseille²¹ qui m'a donné très généreusement deux bibliographies africaines pour que je les exploite et avec qui je garde le contact en ce qui concerne les références africanistes.

15-30/03/2013 Le premier voyage de recherche « IMPORT/EXPORT les paysages déplacés » a eu lieu au Bénin²².

23/01/2014 Conférence privée « Mythologies et textiles africains » par Anne Grosfilley, anthropologue, au Musée du Tapis et du Textile de Clermont-Ferrand²³.

27/02/2014 Lors de la « semaine folle » de l'ÉSACM, avec Brigitte Belin, bibliothécaire de l'école, et un petit groupe d'étudiants, visite du Musée des Civilisations de Saint Just Saint Rambert. Nous avons eu accès au fonds Madeleine Rousseau, en compagnie de Laurick Zerbini, directrice des Musées africains de Rhône-Alpes et Danielle Maurice spécialiste de l'œuvre de Madeleine Rousseau²⁴.

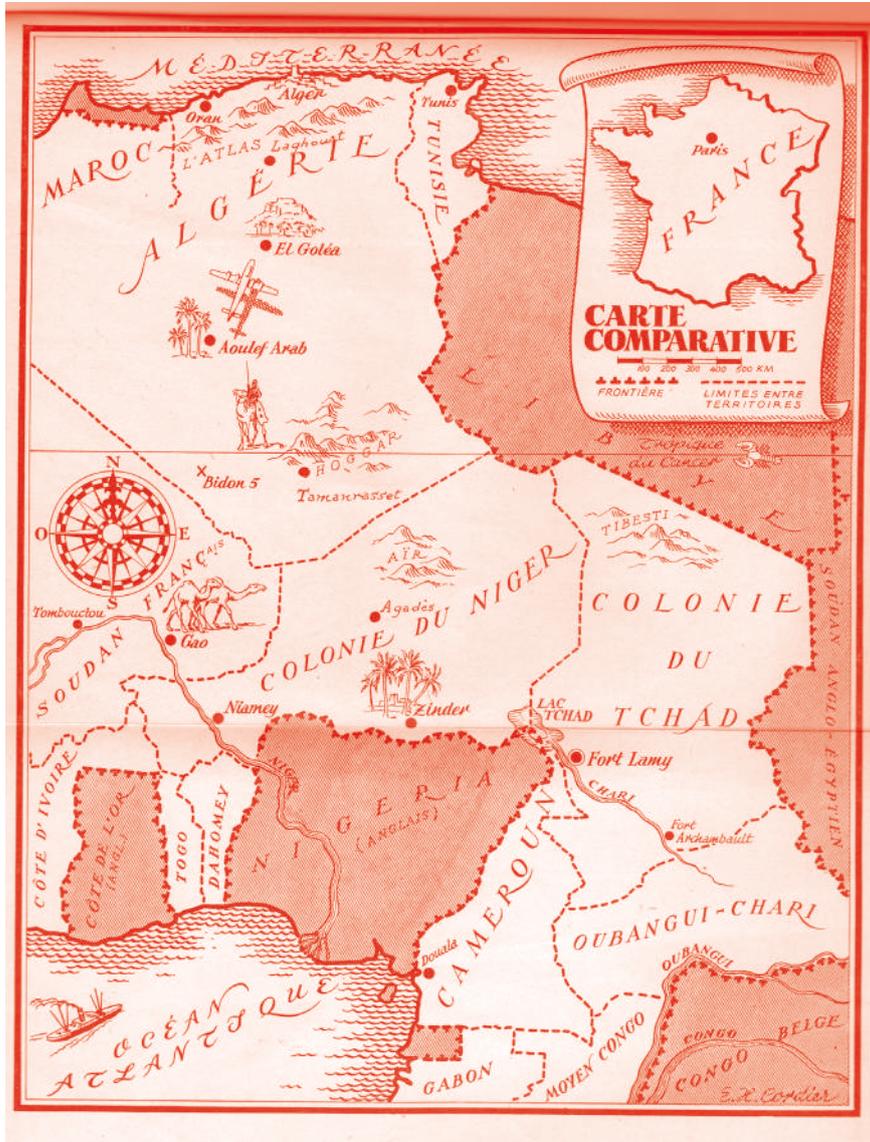
20/03 - 08/04/2014 Second voyage de recherche au Bénin. Ce séjour a comporté différents objectifs : mettre en place la convention entre l'ÉSACM et le Département Art de l'Université d'Abomey Calavi, animer un workshop d'une semaine avec les étudiants de ce département et poursuivre le programme de recherche sur une bibliographie artistique des ouvrages concernant le Dahomey et le Bénin.

IV. Horizons

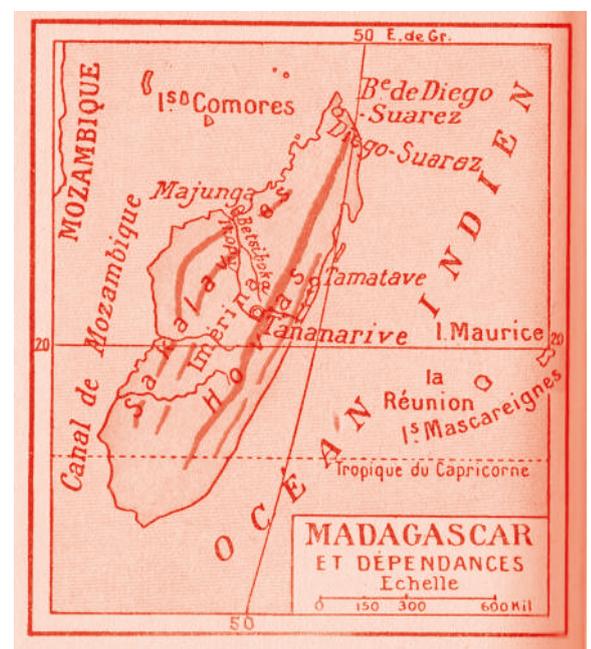
On m'a souvent demandé pourquoi je m'intéressais à l'Afrique. Je n'ai jamais su quoi répondre. Est-ce que je m'intéresse à l'Afrique ou est-ce que c'est vraiment l'Afrique qui m'intéresse? Aussi dans ce doute (qui encore aujourd'hui existe avec le même flou) j'ai voulu savoir pourquoi on me posait cette question. La tentative de réponse est une longue liste d'événements et de rencontres. Tout au long de mon existence c'est l'intuition, le hasard, la vacance et la nonchalance qui ont dominé. Je n'ai jamais voulu construire quelque chose de solide sinon l'amitié, la rencontre et l'échange. Et pour moi le meilleur moyen est de montrer une chronologie assez fidèle de ce parcours où le personnel (l'intime) retrouve le collectif (l'autre).

Je n'ai bien évidemment aucune réponse à la question de mon intérêt pour l'Afrique, et l'Afrique n'a ni besoin de moi ni aucun intérêt envers moi (je dis Afrique comme on dirait le monde, ou l'hémisphère Sud, c'est à dire un tout impensable, qui nous dépasse).

À partir de là on peut continuer à construire une liste chronologique respectueuse et libre qui se poursuit patiemment.



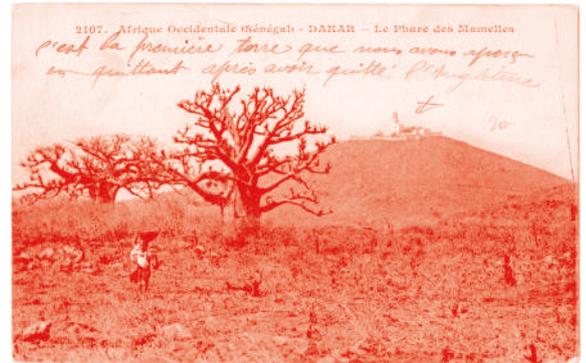
5



5



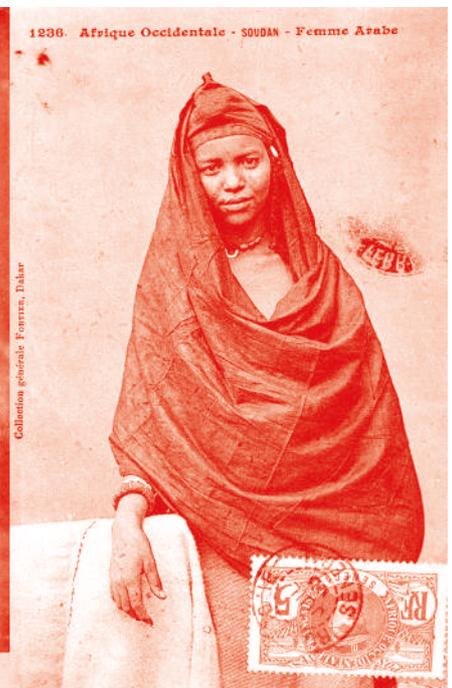
6



7



1907. Une Bretonne - Etude des Coiffes de Bretagne



1896. Afrique Occidentale - SOUDAN - Femme Arabe

8

(rapido)



Georges ADÉAGBO

**L'ENSEIGNEMENT
À L'ÉCOLE
DES BEAUX-ARTS**

numéro quarante deux

" Je suis né pour faire
cela et né pour faire
cela, si une personne
ne vient pas me dire
que c'est cela que je
suis né pour faire, est
- ce - que né pour
faire cela, né, je
peux et pourrais faire
- cela "... ? Né pour
faire cela, c'est
une personne qui
est venu me dire que
- c'est cela que je suis né

→ " L'art ! L'art "... !

→ " Je suis dans l'art !
tu es dans la
mécanique ! Il est
dans la médecine "
.. ! Qui est né pour faire
cela, est qui l'on
viendrait voir faire
cela... ! L'art ! La
mécanique ! La
médecine .. !

↓
→ " L'art est dans la
nature ! C'est l'art
qui fait l'artiste ! Ce
n'est pas l'artiste qui

pour faire "...! L'école
et les beaux-arts...!

"La création pour être
-avec chaque individu,
si chaque individu pouvait
penser à créer et ne pas attendre
la création de l'autre,
est-ce que le monde
~~manquerait~~ dans le
besoin de la paix,
manquerait de se voir
avec la paix"...? Créer pour
vous libérer, seule votre ~~création~~
~~libération~~ votre création
vous libérerait...! L'art
dans l'école...!

fait l'art! L'artiste
est un missionnaire
qui accomplit la
mission venue de l'art
qui est dans la nature
...! L'art et l'artiste

→ "on a à faire cela
et faisant cela, on ne
peut pas et ne pourrait pas
parler de cela que l'on
fait"...! on a à faire cela
et faisant cela, c'est un
personne qui viendrait
parler de cela que l'on
fait"...! orientation
dans l'art et de
l'artiste...!

(rapido)

textes d'artistes, d'enseignants, d'étudiants

- | | |
|--|---|
| 1-M.COSTE «Le moteur à création» | 25-GROUPE FAX «Annuaire» |
| 2-M.ROUQUETTE «Cuisines» | 26-A.BREGEAUT «La compil'» |
| 3-P.MABILLE «i» | 27-L.GUÉHENNEUX «Ramu, le 13 février 1998» |
| 4-H.GUITAL «continuo» | 28-ATELIER INTERROGATION |
| 5-P.A.GETTE «Il neige sur le suc des filles» | «24 questions» |
| 6-M.BASSOT «Rapport gestuel de l'image.» | 29-M.SOULE «La foire aux livres» |
| 7-J.Y.BOSSEUR «Fragment du journal» | 30-J.F.DEMEURE «Stone drops for Issa» |
| 8-H.CHOPIN «Les nouveaux medias» | 31-D.N.S.E.P. quatre vingt dix huit. |
| 9-M.VOSTELL «Notes sur la musique» | 32-A.BUBLEX «seize dessins» |
| 10-A.ROBINET «Tout ce qui n'a pas...» | 33-COLLECTIF «Je vous conseille Bourg en Bresse» |
| 11-J.MALGORN «<----->» | 34-LA COLLECTION VOYAGE «La valise» |
| 12-O.MOSSET Sans titre | 35-G.GUIEZE+ATELIER «PHILO» |
| 13-COLLECTIF «Cut Up» | «L'engagement culturel» |
| 14-C.DREYPUS «Inoui» | 36-G.HONEGGER «C'est à vous de changer cette couleur» |
| 15-J.C.SCHENKEL «Odessa» | 37-M.ROUQUETTE «suite cuisines» |
| 16-BIQUES/GETTE/MORELLET/OPALKA/ORLAN/TORONI: (six réponses) | 38-L.CARTON & N.GIRARDEAU «L'avenir tranquille» |
| 17-P.TILMAN «Les papiers du poète ne sont pas en...» | 39-R.ACHIBANE «J'écris dans mon carnet» |
| 18-H.CUECO «Glossaire pour Meymac» | 40-LES ENFANTS |
| 19-J.DUPUY «Quelques partitions de Léon» | 41-T.VINCENT «Burkina faso» |
| 20-R.CIROTEAU «Pactice» | 42-G.ADEGBO «l'enseignement à l'école des Beaux-Arts» |
| 21-R.VAUTIER «Ma peau dans la balance» | |
| 22-P.MABILLE «La forme d'» | |
| 23-L.FERRARE «abcd» | |
| 24-A.TAVARES «Que c'est bon les patates!!!» | |

Ecole Régionale des Beaux-Arts 11 rue Ballainvilliers
63000 Clermont-Ferrand tel: 04 73 91 43 86 fax: 04 73 90 27 80



ECOLE NATIONALE D'ART DECORATIF DE LIMOGES-AUBUSSON
ECOLE REGIONALE SUPERIEURE DES BEAUX-ARTS DE CLERMONT-FERRAND



Du 2 au 19 avril 1999

Ont participé au voyage d'étude au Bénin :

- Valéry Barrière

- Flavie Cournil

3ème année art, ENAD Limoges-Aubusson

- Vincent Valéry

- François Sacré

- Thierry Lascaze

4ème année art, ENAD Limoges-Aubusson

- Marjolaine Pimont

- Estelle Barreau

4ème année design, ENAD Limoges-Aubusson

- Laëtitia Carton

- Nelly Girardeau

- Virginie Rouquette

4ème année art, ERSBA Clermont-Ferrand

Ce séjour a été plus particulièrement axé sur la perception et le rôle des objets dans le contexte des deux cultures (réalisation de carnets d'études, de photos, de vidéos, d'enregistrement son, fabrication d'objets...).

Le programme s'est articulé autour de visites de sites patrimoniaux ;

Musée de Ouidah, Porto Novo, Palais d'Abomey, forêt sacrée de Ouidah,

rencontre d'artistes et d'artisans béninois, et visite d'ateliers. La présence

de Georges Adéagbo, tout au long du séjour, a permis de mieux saisir

le processus d'élaboration de son œuvre au croisement de traditions

culturelles différentes.

Enseignants coordinateurs : Jacques Malgorn (ERSBA Clermont-Ferrand),

Martin Bourdanove & Dominique Thébault (ENAD Limoges-Aubusson).

B E N I N



L'ATELIER GEORGES ADEAGBO et ITINERAIRE BENIN ont été organisés pour des étudiants de 3ème et 4ème années du cursus d'étude, par l'Ecole nationale d'art décoratif de Limoges-Aubusson et par l'Ecole régionale supérieure des beaux-arts de Clermont-Ferrand. Ils ont constitué deux volets d'un ensemble de projets, intitulé *Georges Adéagbo en Limousin et en Auvergne*.

L'ensemble de ce programme a été initié et coordonné par Régine Cuzin et l'association OCEA.

Ont été partenaires de ce programme :

- l'ENAD Limoges-Aubusson

- l'ERSBA de Clermont-Ferrand (exposition en mars 1999)

- le Festival international des Francophonies en Limousin (accueil de Georges Adéagbo à Limoges)

- le Musée national de porcelaine Adrien Dubouché (accueil de l'ATELIER GEORGES ADEAGBO)

- le Centre d'art contemporain de Vassivière en Limousin (projet de commande pour le parc de sculpture)

- la galerie du CAUE, Limoges

- AFRICREATION (agence africaine des jeunes créateurs, pour l'accueil des étudiants au Bénin).

Pour la réalisation des projets, l'ENAD et l'ERSBA ont bénéficié des aides de :

- Ministère de la culture et de la communication

- DAP, Délégation aux arts plastiques, DEA - Département des

enseignements artistiques

- DRAC, Directions régionales des affaires culturelles du Limousin

et d'Auvergne

- AFAA, Association française d'action artistique

- OCEA, Organisation et conception d'expositions d'art

- ABAL, Association des beaux-arts en Limousin.

ARAKOU



PARLER DEPUIS L'ENTRE

1. Chris Marker, réal., *Sans soleil*, 1983, film, 104 minutes.

2. James Baldwin, *La prochaine fois le feu*, Gallimard, 1996.

3. Bruno Latour, *Sur le culte moderne des Dieux faitiches*, Paris, Éditions La découverte, coll. « Les empêchés de penser en rond », 2009.

Je travaille entre la France et le Burkina Faso depuis 2013 et j'ai participé à la fondation du groupe de recherche *Figures de transitions* et à l'organisation des journées « surexpositions ».

En 2013, après avoir passé mon DNAP à l'École Supérieure d'Art de Clermont Métropole, je suis partie 6 mois au Burkina Faso pour suivre un stage dans une maison de production vidéo. Très vite, le médium vidéo s'est imposé comme outil commun avec mes collègues. J'ai appris à me servir d'une caméra en filmant les mariages et les baptêmes les week-ends. C'est à ce moment là que j'ai réalisé mon premier film *Wéfo* avec les cavaliers du Burkina Faso. C'est avec ces mêmes personnes que j'ai tourné le western-documentaire *Blakata* (Lâcher prise, en dioula). Je construis mes films à partir des rencontres que je fais et je mets en scène des situations où le tournage devient un espace de partage d'intimité, de négociations et de fabrication d'un récit commun.

Mon travail implique des questions de légitimité qui sont épineuses car elles font advenir le refoulé de l'histoire coloniale. Ma position en tant que réalisatrice prend sans cesse le risque de rejouer l'iconographie coloniale, outil de propagande des colonies qui montrait les peuples africains à travers des stéréotypes réducteurs et exotisants, en gommant la complexité des cultures du continent et leurs histoires. Ces images ont généré une amnésie collective, une *imémoire* collective comme le disait Chris Marker¹. Le passé des peuples colonisés, la réalité de leurs expériences, leurs luttes ont été mis sous silence et demeurent une zone lacunaire de nos mémoires, encore aujourd'hui. L'image a donc ce pouvoir de montrer, mais aussi d'occulter des réalités, des voix, des combats. J'ai dû décoloniser mon propre regard et commencer par prendre conscience « d'où je parle ». J'ai renoncé à la conception d'un point de vue neutre, situé nulle part qui est souvent le privilège des personnes blanches et j'admets au contraire un ancrage territorial et culturel.

Mes grands-parents maternels, fuyant l'Italie des années 40, ont travaillé pour la France au Maroc et au Nigéria dans les années 70. Ma mère a grandi là-bas et tous mes oncles du côté

paternel vivent entre le Ghana, le Togo et le Congo Brazzaville. Mes déplacements m'ont permis de prendre conscience de ma situation, de ce qu'elle représente possiblement. Je suis une femme blanche, de classe moyenne, issue d'un milieu rural. Cet énoncé contient son lot de déterminismes dont je ne peux me défaire mais avec lesquels je peux travailler. En tant que femme blanche, je suis influencée par une expérience de femme dans un monde patriarcal. Cette situation de dominée peut me permettre d'être attentive à des choses auxquelles ne le sera pas un homme blanc, tout en étant privilégiée sur d'autres aspects qui peuvent me rendre aveugle à certains mécanismes de domination. Cette contradiction, cette ambiguïté participe à mon attitude et mon positionnement. Déconstruire ces déterminismes est une première étape pour lutter contre l'innocence coupable que pointe James Baldwin concernant l'attitude des personnes blanches qui vivent dans le déni du traumatisme colonial, esclavagiste et ségrégationniste². Être blanche - même en étant femme, issue de l'immigration italienne et venant de milieu rural - c'est appartenir à une classe dominante car notre société se fonde sur une construction coloniale et raciste. Rester dans le déni de ce déterminisme c'est protéger ce système et le maintenir. Il m'a été nécessaire de m'approprier cet héritage colonial que nous avons en commun et de le déconstruire. Comme l'a énoncé Mame-Fatou Ndiaye dans l'Université Décolonisons les Arts du 12 mai 2019, « nous ne sommes pas racistes ou non-racistes, nous avons tous du racisme contre lequel nous devons lutter. »

J'ai d'abord commencé à réfléchir à mon outil-caméra. Mon mémoire de fin d'études s'appelait *Caméra faitiche*, comme l'écrit Bruno Latour. Il donne une définition particulière du fétiche que j'emprunte pour définir la caméra : « Elle n'est rien que ce que l'homme en fait, elle ajoute pourtant un petit quelque chose : elle inverse l'origine de l'action, elle dissimule le travail humain de manipulation, elle transforme le créateur en créature³. » L'objet *faitiche* est un objet fabriqué qui nous fait faire des choses, qui nous active. Ce sont des objets doubles. La caméra était d'abord pensée comme un outil nous permettant d'être plus proche du réel, voire de le dominer. Finalement, c'est aussi un instrument qui fabrique en permanence de la fiction. Quand je filme, je

4. Achille Mbembé, *Sortir de la grande nuit : essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris, Éditions La découverte, 2010.

reste hors-champ mais je participe pourtant à l'action filmée et la modifie. La caméra n'est pas un outil de mise à distance, mais plutôt un trait d'union entre le filmeur et le filmé. Pour moi c'est déjà un acte d'engagement de filmer, de choisir qui je filme, comment je le filme. Je considère la caméra comme un objet-tiers. En psychanalyse, l'objet-tiers permet de rentrer en contact avec quelque chose qui est différent de soi. La caméra me permet de créer un espace commun avec celui que je filme. Je ne filme jamais les gens à leur insu, le point de départ est une rencontre et j'essaie toujours de créer les conditions du consentement pour élaborer un récit collaboratif avec ceux que je filme. C'est pour moi extrêmement important que les protagonistes soient toujours consentants et restent auteurs de leur représentation. J'aime observer comment quelqu'un se montre, comment il se raconte et comment il s'invente. La caméra permet aux gens de s'inventer. Par exemple, dans mon film *Blakata* (2019) les cavaliers du Burkina s'inventent en cow-boys.

La recherche que j'ai menée au cours de mon troisième cycle à l'ÉSACM (terminé en décembre 2018) portait sur les Westerns Africains. Ces films sont le reflet d'une société en mutation qui s'approprie les codes cinématographiques du genre occidental par excellence pour raconter ses propres espoirs, rêves et combats. En effet, les réalisateurs identifient leurs acteurs aux cow-boys crépusculaires, ces outsiders en quête de dignité, en résistance contre l'ordre établi. Un western africain décentre nos regards en proposant des personnages hybrides, puisant dans des références multiples. C'est l'image d'une société métissée, aux regards aiguisés sur le monde, capable de penser sa représentation, de se l'approprier et à travers ce processus de définir sa place. On rejoint alors le concept d'*afropolitanisme* décrit par Achille Mbembé. Les cow-boys africains fabriquent « des utopies émancipatrices », « du ré-enchantement du monde » « une globalisation équilibrée Nord-Sud⁴ », une pensée où les frontières sont franchissables et les imaginaires des autres, ceux qui sont loin géographiquement et viennent d'une autre culture, sont accessibles. « Loin d'être un danger, ce processus d'hybridation culturelle conduit l'humanité vers un universalisme latéral, horizontal, par opposition à l'universalisme vertical longtemps prêché et soutenu par l'Europe. »

Les films westerns sont diffusés en Afrique de l'Ouest depuis les années 40. Les salles de cinéma étaient utilisées par les colons comme lieux de divertissement, d'éducation et de propagande des idéologies occidentales. Lors des indépendances, les salles qui appartenaient aux réseaux d'exploitation européens ont été revendues à des exploitants nationaux. La fragilité économique des pays a mis en péril la majorité d'entre elles. Au Burkina Faso, où le Président révolutionnaire Thomas Sankara a été au pouvoir de 1983 à 1987, le cinéma a été valorisé comme vecteur de la culture locale et d'ouverture sur le monde. Les salles étaient alors équipées de matériel de projection russe pour montrer, entre autres, des westerns américains. Le cinéma est donc un lieu où les cultures se croisent, s'influencent et fabriquent un imaginaire collectif. Alassane Moustapha réalise le premier western africain en 1966 au Niger : *Le retour d'un aventurier*. Le film raconte l'histoire de Jimmy, qui revient de la guerre d'Indochine et retrouve son village. Il offre à ses amis toute la panoplie des costumes de cow-boys : vestes en cuir, jeans, chapeaux remplacent les boubous sahéliens. Dans la bande, il y a une femme, Reine Christine, qui monte à cheval et rêve avec les hommes. L'actrice Zalika Souley est aujourd'hui la doyenne du cinéma nigérien. En 2003, Rahmatou Keïta lui consacre un documentaire, *Al lèssi, une actrice africaine*. Dans les entretiens, Zalika Souley revient sur l'audace du rôle de la Reine Christine à une époque où il était impensable de voir une femme en pantalon montant à cheval. Alassane Moustapha, âgé de 24 ans lorsqu'il tourne ce film, propose le portrait d'une jeunesse en mutation, en lutte contre le colonialisme et à la recherche de son identité plurielle. Les personnages de son film se perdent d'abord dans le banditisme et le vol. Ils finissent par s'entre-tuer et se trahir. Ils défient la sagesse des anciens. Leur arrogance les entraîne dans une perdition dangereuse et ils trouveront une solution dans le retour aux sources. Toutefois, le mélange des cultures apporte du positif, comme le prouve la Reine Christine, symbole d'émancipation.

Ces cow-boys d'Afrique de l'Ouest, sont de bons exemples de ce que la linguiste Mary Louise Pratt nomme les zones de transculturation. Ce sont les zones de contact où les peuples dominés utilisent les codes d'expression de la culture dominante pour s'affirmer et revendiquer leurs particularismes. Dans

son texte, *Des arts dans la zone de contact*, traduit en français par l'artiste Jérôme de Vienne, elle donne l'exemple du prince inca Felipe Guaman Poma de Ayala qui écrit une longue lettre au roi d'Espagne Philippe III en 1613. Cette *Première et Nouvelle Chronique, et le bon Gouvernement*, dans un mélange d'espagnol et de langue quechua, raconte l'histoire Inca en l'intégrant aux récits bibliques et à l'histoire espagnole. Ainsi, il propose une histoire globale, où les Incas sont aussi des protagonistes majeurs de l'histoire du monde. L'Occident a trop souvent pensé son histoire comme imperméable aux autres cultures, qui seraient, elles, figées dans un hors temps, maintenues au stade primitif. Ces exemples de transculturation proposent une relecture de l'histoire considérée comme multiple et partagée. Un western africain, c'est aussi un moyen d'impliquer l'Afrique dans la représentation du monde. C'est un outil pour décentrer nos regards, en proposant des héros hybrides, puisant dans des références multiples. Il démontre une capacité d'ouverture, d'inclusion de la différence. Les formes artistiques deviennent des lieux de traduction, de traversée et d'ouverture de possibles. Les westerns africains surmontent le traumatisme colonial et la violence de l'impérialisme, en leur donnant un lieu de visibilité et de prononciation. Ils proposent des espaces de négociation, de subversion.

A travers mon travail, j'essaie de participer à ce récit pluriel du monde à partir d'histoires singulières d'individus en désir d'affirmation. J'invente d'autres éthiques relationnelles avec les gens que je filme, en admettant les traumatismes du passé, les incompréhensions, les malentendus mais aussi la possibilité d'agir et de s'engager ensemble dans un récit. Quand je réalise ces projets, il est important de préciser que je ne viens pas au Burkina Faso uniquement pour faire mes films, mais que je travaille au sein de structures locales et suis intégrée dans une dynamique et un réseau culturel burkinabè. Les journées de rencontres « surexpositions » m'ont permis de réunir ces deux univers : l'école d'art de Clermont-Ferrand Métropole où je me suis formée et où j'ai pu déployer ma démarche artistique ; et mes différents interlocuteurs burkinabés avec qui j'ai appris à me positionner, à travailler, à vivre au Burkina Faso : le conteur KPG, le réalisateur Kiswendisida Parfait Kaboré, Gaston Kaboré auprès de qui j'ai coordonné les colloques du Festival de Cinéma

Panafricain de Ouagadougou (FESPACO) de 2017 et 2019. Ces journées ont été pour moi l'occasion de bâtir un pont *entre* deux territoires : Clermont-Ferrand et Ouagadougou.

Participer au projet de l'édition séquentielle d'*Epokä*, c'est penser un espace où poursuivre ce travail d'échange. C'est fabriquer de l'entre. Cette édition doit être une zone de contact où les cultures et les individus se rencontrent, débattent, s'engagent. Un espace *entre* Clermont-Ferrand, Ouagadougou, Paris, Cotonou... qui maintient en regard, donc en tension, ces lieux. L'édition sera un espace ouvert, tendu par les différents interlocuteurs qu'il réunit et elle n'aura de cesse de s'appréhender dans les vis-à-vis à l'œuvre dans ses pages. Cet *entre* devra être actif et activé, demeurer intense. Dans cet *entre* ouvert pourra se déplier une intensité qui nous déborde et nous fait travailler. Le projet *Epokä* permet de remettre en question, d'interroger les démarches de pacification et de réconciliation proposées par les institutions et les politiques culturelles actuelles pour tenter de camoufler l'impérialisme et la dimension coercitive de nos États. Avec *Epokä*, nous proposons un espace où poursuivre la dispute et identifier les terrains, où l'être-ensemble se réinvente.

Captures d'écran de Camille Varenne,
« Blakata », 2019.



UNE PUBLICATION AFRO-EUROPEENNE DE RECHERCHE SUR L'ART?

par Farah Clémentine Dramani-Issifou, chercheuse, curatrice cinéma indépendante, Paris

1. Cf. Lotte Arndt, « Revue noire : exploration des contours de l'art contemporain africain », *Cahiers d'études africaines*, 225 | 2016, mis en ligne le 1/01/2016, consulté le 7/05/2019, journals.openedition.org/etudesafricaines/18519

2. Lotte Arndt, op. cit.

3. Sabine Cessou, « Médias : des revues qui racontent l'Afrique avec ses mots », *Rfi Hebdo*, 2018, mis en ligne le 23/02/2018, consulté le 7/05/2019, www.rfi.fr/hebdo/20180223-medias-magazines-afrique-revues-presse

Introduction

Propulsées par le marché de l'art, les productions contemporaines africaines sont de plus en plus visibles sur la scène internationale. Des foires d'art contemporain africain voient le jour à Cap Town, Londres, New York, Paris et Marrakech (Cape Town Art Fair, 1:54, AKAA, etc.) en même temps que des centres d'art (Raw Material Company, CCA Lagos, Bandjoun Station, etc.), des fondations (Dapper, Zinsou, etc.), des galeries (Cécile Fakhoury...), des musées (Macaal, Zeitz Moca, Musée des Civilisations Noires...) et des événements (Art/Afrique le nouvel atelier, Afriques capitales, Saison Africa 2020) se créent à la fois sur le continent et hors de ses frontières géographiques. Dans un contexte où ces œuvres d'art sont plus facilement visibles en Occident qu'en Afrique, n'y a-t-il pas un décalage entre « l'art contemporain africain » comme projet et la réalité de la présence de l'art contemporain en Afrique en tant que secteur économique et pratique socioculturelle ? Quelles représentations de « l'art contemporain africain » ces différents dispositifs véhiculent-ils ? Quels discours produisent-ils sur l'Afrique et sur le monde ? S'inscrivent-ils dans un certain continuum colonial ou au contraire sont-ils en rupture avec lui ?

Alors que pendant la période coloniale les revues culturelles et artistiques publiées en Afrique sont sous la tutelle des puissances impérialistes, depuis la fin des années 1940 on assiste à la création et la disparition à Paris de publications telles que *Présence Africaine* (1947), *Peuples Noirs Peuples Africains* (1979), *Revue Noire* (1991), *Africultures* (1997) et plus récemment, *Afrikadaa* (2012) et *Something we Africans got* (2017)¹. Ailleurs dans le monde et sur le continent, le mouvement est le même avec - sans exhaustivité - la création de la revue *Nka Journal of Contemporary African Art* (par Okwui Enwezor) à New York en 1994, *Diptylé* à Casablanca en 1999, *Chimurenga Magazine* au Cap en 2002, *Kwani* en 2003 à Nairobi ou encore *Intense Art Magazine Africa* lancé à Amsterdam en 2014. Ces publications participent à la reconfiguration du paysage artistique et culturel relatif à l'Afrique et ses diasporas : en ligne ou en version papier imprimé, elles proposent un autre regard sur les artistes du continent et de ses diasporas en donnant la parole à des acteurs jusque là sous et/ou mal

représentés ainsi que davantage de place à leur agentivité. Elles s'engagent dans des stratégies qui remettent en cause « l'universalisme colonial et républicain » : « pour construire une nouvelle Afrique (Présence Africaine), pour se débarrasser du néocolonialisme (PNPA) pour s'approprier une histoire culturelle (LMMA) et pour élaborer une nouvelle critique, au-delà de l'exotisme (Africultures), ou encore pour montrer les artistes du continent africain et de sa diaspora (*Revue noire*)² ». Meryem Sebti souligne la volonté de *Diptylé* de « regarder à partir du Maroc l'art produit sur le continent et dans les diasporas, en Europe et aux Amériques, avec les points de convergence et les thèmes communs des artistes, sachant qu'il y a de moins en moins de différence entre leurs pratiques, qu'ils soient au Maroc ou ailleurs. Tous sont préoccupés par les questions d'identité et les contextes sociaux de leurs différents pays³ ».

4. Citation de la note d'intention du groupe de recherche, <http://www.ESACM.fr/programme/figures-de-transition/>

5. Farah Clémentine Dramani-Issifou, « L'énonciation curatoriale des festivals de cinéma en Afrique francophone: le cas de BeninDocs - Festival International du premier film documentaire », actes du colloque *Les festivals de cinéma en Afrique francophone: fonctionnement, perception et enjeux contemporains*, Institut Français de Douala 24-25/05/2019, Université de Strasbourg, 2019. À paraître.

6. Cette citation est issue d'un document de travail présentant le programme de recherche et à destination de la Coopérative de recherche de l'école. Pour davantage d'informations sur le programme de recherche, se rendre sur le site www.ESACM.fr/programme/figures-de-transition

7. Notons que le premier voyage organisé au Bénin par l'école date de 1999. Depuis 2012, des étudiants de l'ESACM séjournent à Cotonou pour des résidences artistiques. Des artistes béninois ont également été invités à séjourner à l'école, dans le cadre d'une formation ou d'un projet ponctuel.

Epokä, situation d'énonciation d'une publication de recherche en (école d') art

« Partant du contexte d'un intérêt renouvelé autour de « l'art contemporain africain » en France et dans le monde, depuis Clermont-Ferrand en lien avec Cotonou et Ouagadougou, le projet de recherche « Figures de transition » étudie le champ de l'art afropéen (...) dans une confrontation créative avec le monde⁴ ». Analyser les conditions d'émergence de l'édition séquentielle *Epokä* - dont le numéro 0 en train de se faire à l'heure où j'écris cette communication - au prisme de l'énonciation curatoriale⁵, c'est tout d'abord définir la publication comme un dispositif de médiation, de mise en espace et en temps, qui en mêlant un comité de rédaction, des contributeurs, des invités aux étudiants, aux chercheurs et aux enseignants de l'école, inscrit sa perception esthétique dans un contexte sociopolitique à la fois local et plus global qui crée du sens. C'est ensuite inscrire cette démarche dans une recherche création, c'est à dire dans une écologie dynamique de savoirs et de réflexions en train de se faire. Il s'agit dans cet article de mettre en relation les intentions éditoriales du projet de publication et le contexte de production du numéro 0 afin d'en dégager une signification particulière, dans une certaine volonté prospective. En effet à ce stade, les contributions du numéro de lancement de l'édition étant en cours d'écriture, l'analyse des conditions de sa diffusion et de sa réception est prévue ultérieurement.

Le projet d'édition séquentielle est créé au lendemain des journées « études « surexpositions » qui ont eu lieu à l'École Supérieure d'Art de Clermont Métropole en mai 2018. Pendant trois jours, cette exposition active a rassemblé des artistes, des chercheurs, des conteurs et des cinéastes d'Afrique, des diasporas et d'Europe (Gaston Kaboré, KPG, Cédric Vincent, Edwige Aplogan, Frédérique Lagny, David Signer, etc.). En questionnant les dynamiques à l'œuvre qui sous-tendent l'intérêt renouvelé en Europe pour « l'art contemporain africain » : « nous voulions savoir et expérimenter par la rencontre, la matrice sur laquelle nous existons ensemble, qui est tissée par des histoires oubliées

ou refoulées, teintée par des fantômes, resserrée par des désirs identitaires⁶ et comprendre finalement ce qui se cache derrière ce « regard éblouissant », disent les trois initiateurs des journées Jacques Malgorn, artiste et enseignant en sculpture, J. Emil Sennewald, professeur de philosophie et critique d'art et Camille Varenne, artiste et chercheuse⁷. Porté par l'équipe de « surexpositions » et moi-même (j'ai rejoint l'école en septembre 2018 en tant que résidente chercheuse pour dix mois), en parallèle des autres programmes de recherche de l'école, ce projet d'édition est avant tout pensé comme un lieu de recherche en art par l'art et d'expérimentation qui s'inscrit dans le prolongement des journées de rencontres. Dispositif curatoriale et de médiation, le projet de publication prend la forme d'espace d'échanges, de réciprocité et de dialogue, d'un espace matériel d'énonciation et de construction de sens sur l'exposition des arts contemporains dans une perspective afro-européenne. C'est à ce titre que Riason Naidoo, curateur sud africain en résidence à la Cité Internationale des Arts à Paris, a pris part à un *workshop* organisé à l'école en avril 2019 en vue de l'élaboration du numéro 0.

Epokä est une des rares publications de recherche en art qui s'intéresse à l'axe afro-européen. Elle s'inscrit dans le nouveau programme de recherche « Figures de transition » développé au sein de la coopérative de recherche de l'ESACM dès la rentrée 2018/2019. Les contributeurs du numéro 0 - burkinabés, français, béninois, allemand, breton, résidents à Ouagadougou, Clermont-Ferrand ou Cotonou pour ne citer que ces villes - sont pour partie des artistes, des chercheurs, des cinéastes, des critiques qui ont pris part aux journées de rencontres auxquels se sont ajoutés d'autres auteurs choisis individuellement ou collectivement par les initiateurs du projet. Cet espace d'énonciation curatoriale qu'est la publication invite à la *disputatio*, c'est à dire à la confrontation d'idées et de points de vues dans une démarche dialectique. En alliant l'exposition active, la recherche en art par l'art, le travail de publication et la série d'événements qui devrait suivre, l'objectif est de produire des savoirs qui à la fois prennent en compte une certaine géopolitique transméditerranéenne de l'art contemporain et aussi qui remettent en cause l'épistémè logocentrique eurocentré.

8. Felwine Sarr, Bénédicte Savoy, *Rapport sur la restitution du patrimoine africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*. Paris, Présidence de la République, 2018, 248 p.

9. Se référer à la note d'intention du projet p.6.

10. Achille Mbembe, Felwine Sarr, Conférence inaugurale de l'École doctorale des Ateliers de la Pensée, Musée des civilisations noires, Dakar 28/01/2019, École doctorale des ateliers de la Pensée.

Co-habiter le monde de l'art: les enjeux d'une recherche (auto)critique

Pour exister durablement et asseoir sa légitimité, *Epokä* devrait être le lieu de nos utopies concrètes. Par cela, j'entends la création d'une publication de recherche en art par l'art, qui interroge d'une part, de façon (auto)critique la fabrique des canons artistiques et culturels d'une catégorie d'art et d'artistes auxquels est collée l'appellation « art contemporain africain », et d'autre part, qui redéfinisse des relations réciproques entre les femmes, les hommes, les territoires, les idées et les mouvements artistiques, dans une perspective qui va au-delà des catégories normatives et des pratiques établies par la société ou par le marché.

Consciente à la fois du lieu et de la situation d'énonciation de la publication, je postule dès le départ, l'ambivalence de cette démarche. Qui parle ? Au nom de qui ? Pourquoi questionner depuis l'École Supérieure d'Art de Clermont Métropole cet axe afro-européen ? Que représente-t-il dans nos imaginaires respectifs ? Est-il possible de déplacer nos habitus, nos pratiques et nos démarches ? Quelle vision de l'exposition avançons-nous ici ? Quelle place réelle et non supposée accordons-nous aux artistes, aux chercheurs, aux curateurs du continent et de ses diasporas dans cet ouvrage ? Ne reproduisons-nous pas ce que nous-mêmes critiquons ?

Ces interrogations reflètent à mon sens, à la fois la fragilité de ce projet et le profond désir partagé de remettre en question un certain ordre du discours, de dialoguer, de coexister et de bâtir une « nouvelle éthique relationnelle⁸ » qui exclurait toute forme de violence et de domination. C'est une des raisons pour lesquelles par exemple, les textes du n° 0 publiés pour certains en français et mooré, en anglais et allemand ou dans d'autres langues ne sont pas traduits et forment ensemble « une sorte de tronc commun qui sera mis à disposition d'autres acteurs : artistes, activistes, philosophes, musicien•ne•s, cinéastes, photographes. Ceux-ci seront invités par les membres du groupe à

intervenir dans les numéros suivants, parfois en répondant aux contributions présentées dans les numéros précédents. (...) Ainsi sera engagé un mouvement de polylogue afin de déplacer les propos, les idées, les concepts. Évolutive et critique, l'édition sera traversée par des textes en marge qui figureront comme une sorte de fil rouge et d'ouverture de l'écriture vers l'action⁹ », dans l'articulation du faire, de la rencontre et du respect mutuel.

Prospective: les territoires de naissance et de destinée comme lieux de l'en-commun

Toutefois dans un contexte « où il est urgent pour l'Afrique de reprendre l'initiative théorique qui s'ouvre du continent au monde et où les questions liées à la production de nouveaux savoirs sont centrales pour le devenir-monde du continent », cette publication doit s'ancrer dans un double mouvement. D'abord, celui d'une ouverture beaucoup plus grande encore aux chercheur•r•se•s et artistes du continent¹⁰ et de ses diasporas au sein du groupe de recherche bien sûr, mais également au sein de l'école (étudiant•e•s, invité•e•s, corps professoral). Il doit aussi répondre à l'absolue nécessité de créer de l'en-commun sur son/ses territoire(s) de naissance et de destinée, pour faire lieu autrement.

Sinon le risque est grand alors de ne déplacer ni véritablement ni concrètement nos réflexions, nos manières de nous rencontrer et la façon dont les savoirs sont produits, et ainsi de continuer de considérer « l'art africain contemporain », son exposition, ses histoires, ses états et son devenir, hors sol ; c'est à dire en dehors de son contexte socioculturel de référence.

TRAITS D'OISEAUX

par J. Emil Sennewald,
critique, Paris

Essai (résumé)

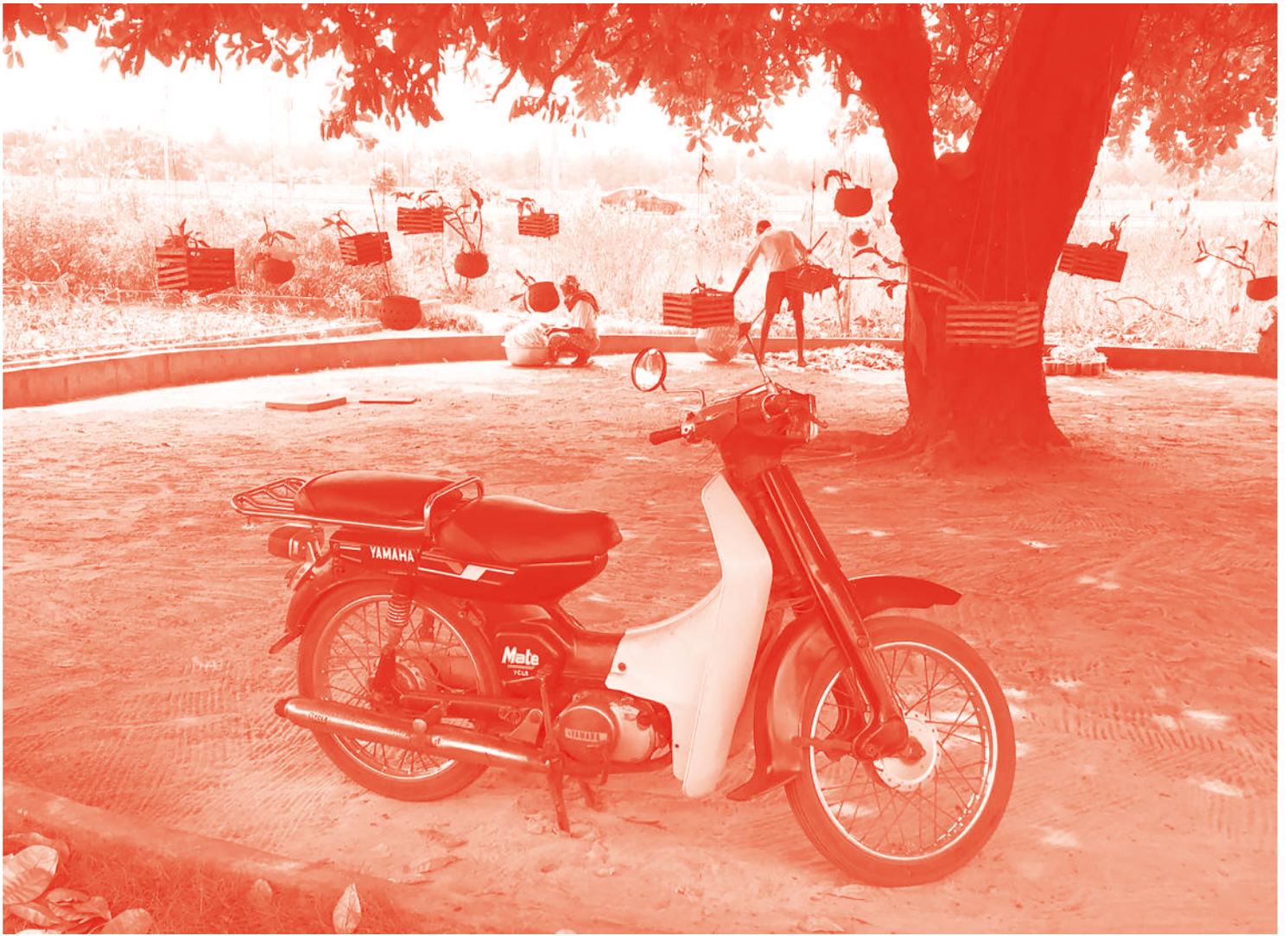
*« Pour venir dans l'autre langue, elle doit devenir
autre pour rester la même. »*

George-Arthur Goldschmidt¹

1. George-Arthur Goldschmidt, *Die Schreibspanne*, Deutsche Schillergesellschaft, 2013, pp. 50-60, citation dans Anne-Kathrin Reulecke, *Poétique du bilinguisme / Poetik der Zweisprachigkeit*, Paris, Éditions l'éclat, 2018 (traduit de l'allemand par Franck Lemonde), p. 14.

2. Félix Guattari, *Les années d'hiver (1980-1985)*, Paris, Bernard Bataille, 1986.

Pour dire d'où je parle, je fais un voyage : à travers mon déménagement de Hambourg à Paris il y a 19 ans, ma situation en tant que « migrant » sans être considéré comme en étant un, mon intérêt pour la « grande ville » et la vie urbaine. Puis je raconte mes oiseaux. Ceux que j'avais, enfant, comme compagnons. Et ceux que j'ai découvert en tant que jeune ornithologue. Par la suite je parle – dans ma langue maternelle, car c'est elle qui m'a toujours lié à mon pays natal – de ces oiseaux qui m'accompagnent jusqu'à aujourd'hui : oiseaux mythologiques, symboliques. Un tel oiseau, migrateur, est l'hirondelle. Outre le fait qu'elle représente un grand nombre de croyances et d'attributions dans les cultures allemandes aussi bien que françaises, je me rends compte, par la lecture d'un livre d'anthropologie sur les « oiseaux dans la croyance populaire », que j'ai peu appris sur les attributions à cet oiseau dans les pays qui sont la destination de ses migrations. Une remarque qui m'amène à une autre incarnation de l'hirondelle : la « Simson Schwalbe ». La plus célèbre et la plus vendue des mobylettes de l'ex-RDA a croisé mon regard lors de la projection du film « Place à la révolution » de Parfait Kiswend-sida Kaboré. Voir la Simson Schwalbe venant de l'ex-RDA au Burkina Faso m'a mis sur la piste d'une recherche de l'histoire géo-politique qui lie ces deux pays. L'hirondelle m'amène à mon histoire personnelle. Pour dire donc d'où je parle, je dis ce qui m'a fait tourner le regard sur un continent et ses artistes que j'ignorais. Je dis pourquoi et comment j'ai tourné le regard pour repérer la trajectoire de traces et de formes symboliques qui me lient à une culture qui m'est « étrangère ». Cette étrangeté s'avère enfin comme familiarité, dans le sens où Freud utilise le terme « heimlich » – l'autre habite chez moi depuis toujours sans que je l'ai remarqué. Un secret de famille (européen, mais aussi africain) qui devient une histoire à raconter. Un récit qui nécessite un positionnement – pour citer Félix Guattari² – dans le processus même d'une recherche qui poursuit la trajectoire des oiseaux qui ont frappé du bec à ma fenêtre. Le texte se conclut avec un appel aux lecteurs et lectrices : partagez vos histoires issues de lames de fond symbolique ou d'un imaginaire commun qui structurent inconsciemment nos regards et nos relations. Faites confiance à vos yeux, même si ils semblent vous tromper...



Yamaha Mate, appartenant au jardinier de la famille Zinsou dans leur jardin près de Cotonou, Bénin, le 09/01/2019.

ALLE MEINE VÖGEL

von J. Emil Sennewald

Versuch einer Verortung

Les lapsus; les actes manqués, les symptômes sont comme des oiseaux qui frappent du bec à la fenêtre. Il ne s'agit pas de les interpréter. Il s'agit plutôt de repérer leur trajectoire, pour voir s'ils peuvent servir d'indicateurs de nouveaux univers de référence susceptibles d'acquiescer une consistance suffisante pour retourner une situation.

Félix Guattari³

3. Félix Guattari: *Les années d'hiver (1980-1985)*, op.cit., S. 102.

4. Zitiert von Dorothee Dupuis während ihrer Präsentation der Arbeit von Sol Calero für den Prix Jean-François Prat in Paris am 27.6.2019.

5. Vgl. dazu ausführlich J. Emil Sennewald: »In die Welt gestellt. Zur Rolle der Kunst im Globalisierungsprozess«, Badura, Jens (Hg.), *Mondialisierungen. "Globalisierung" im Lichte transdisziplinärer Reflexionen*, Bielefeld, transcript, 2006, S. 281-300.

6. Vgl. dazu treffend Jean-Christophe Goddard: »Fichte. Le hêtre et le palmier«, in: Lemaître, Jean-Christophe (Hg.), *Jean-Marie Vayssie: cartographies de la pensée à la fin de la métaphysique*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2015, S. 237-258.

7. Diese nomadischen Kolonisatoren unterscheiden sich von denen, die Achille Mbembe als »Arbeitsnomaden« bezeichnet: vom neoliberalen, globalisierten Kapital über den Erdball Getriebene, die er selbst nicht mehr weiter graduell unterscheidet. Allerdings dürfte sich unter den ArbeiterInnen für das globalisierte Kapital ebenso eine Hierarchie differenzieren lassen wie einst in der Fabrik. Achille Mbembe: *Kritik der schwarzen Vernunft*, Berlin, Suhrkamp, 2014, S. 16.

Migration

Ich schreibe diesen Text als Migrant und als Vogelliebhaber. Als Migrant im Sinne der Minimal-Definition, die ich jüngst von der venezolanischen Künstlerin Sol Calero gelernt habe: ich lebe nicht in dem Land, in dem ich geboren bin⁴. Mit dem Jahrtausendwechsel zog ich von Hamburg nach Paris, migrierte im Sinne des lateinischen Ursprungswortes *migrare*: ein Sich-verändern, ein Übergang, ein Sich-vermischendes Auslaufen mehr noch als der bloße Umzug, der Transport oder gar die Übertretung.

Natürlich war mir der massive Unterschied zu jenen, die »Migranten« gerufen werden, deutlich. Spätestens als sich einmal im Aufzug eine Nordafrikanerin über die französisch-deutsche Zweisprachigkeit meiner Kinder freute und auf meine Erwidderung hin, dass doch auch ihre Kinder zweisprachig seien, nur wegwerfend meinte »ach ja, aber nur arabisch«, war dieser Unterschied flagrant. Doch ich lebte, nicht unbequem, in diesem Unterschied. So fiel beispielsweise eines Tages der »titre de séjour« weg, den ich zuvor immer hatte beantragen müssen. Mit einem Schlag war ich teils mehrere Tage in Anspruch nehmen-der Behördengänge und kafkaesker Verwaltungswillkür ledig – jedoch auch einer administrativen Erfahrung als »Migrant«.

In Bezug auf europäische Umsiedlungen spricht man nicht von Migration, eher von »modernen Nomaden«. Das ist eng mit der Globalisierung und speziell dem Phänomen global agierender KuratorInnen verbunden, die – nach universitären Forschern und im neukapitalistischen Kontext – als Modell für eine mobile, Länder und Kulturen übergreifende, gleichwohl in einem kohärenten Arbeitsfeld agierende Tätigkeit dienen⁵. Ich halte nichts von dieser *ausländischen* Auslegung des Nomadischen, die nichts weiter ist als die Wiederholung eines kulturellen Topos, der dualistisch MigrantInnen und Sesshafte unterscheidet⁶. Sind NomadInnen doch Menschen, die auf der Suche nach idealen Nahrungs- und Arbeitsbedingungen umherziehen, meist in einem ihnen bekannten Gebiet und mit einer klaren Abwendung vom Sesshaften. Jene »modernen NomadInnen« waren allerdings sesshaft, agierten bei ihren Reisen wie Scouts oder Aufklärer, die,

ohne de facto ihren klar umrissenen Aktionsraum zu verlassen, neue Terrains ausmachten und für die nachreisenden Sesshaften vorbereiteten. Gewissermaßen führten sie ihre ganze Sesshaftigkeit als Besitz, als Wunsch zum Besetzen mit sich⁷. Damit konnte ich mich nicht identifizieren, war Paris doch nicht ein Eroberungsgebiet, sondern eine Metropole – das Kennenlernen des dazu gehörigen Landes sollte erst später erfolgen – die per se aus Zugereisten bestand. Nicht aus beruflichen Gründen (zu dieser Zeit beendete ich die Arbeit an meiner Dissertation an der Universität Hamburg), auch nicht, wie viele andere es mir später als ihren Beweggrund erzählten, der Liebe wegen.

Or, dans l'idée que je m'en faisais, la vraie ville, la fourmillante cité, cité pleine de rêves, n'atteignait à la dignité du plein exercice [...] que si elle dépassait le vrai seuil de l'Être, seuil où la quantité se transmuait brusquement en qualité [...].

Julien Gracq⁸

8. Julien Gracq: *La forme d'une ville*, Paris, Librairie José Corti, 2001, S. 17.

9. Vgl. J. Emil Sennewald: »Aufbruch ins Ungehegte«, Eiling, in: Alexander Hg. *Lumière noire: neue Kunst aus Frankreich = new art from France*, Köln, Walter König, 2011, S. 74-81.

10. Während einer Gesprächsrunde mit Toni Morrison und Peter Welz im Auditorium du Louvre, Paris, am 8.11.2006.

11. Georges-Arthur Goldschmidt: *Als Freud das Meer sah*, Zürich, Ammann Verlag, 1999, S. 62, zitiert nach Reulecke, op. cit., S. 45. Die französische Übersetzung lautet: »On le voit ainsi mettre en regard le français comme langue du « sous-entendu, de l'omission, de l'esquive, de l'allusion et de la connivence », l'allemand comme langue « qui ne passe rien sous silence, qui analyse et expose tout » [...].« (Ibd., S. 45)

12. Ibd.

Metropole

Ich zog nach Paris wegen der großen Stadt, der modernen Metropole, des urbanen Lebens. Weder beherrschte ich die Sprache, noch hatte ich Aussichten auf Anstellung oder eine genaue Vorstellung, was werden soll. Ich zog einfach um (finanziell für ein halbes Jahr durch ein Doktorandenstipendium abgesichert). Nicht allein, meine Frau zog mit, auch sie ohne konkreten Anlass, allerdings mit freundschaftlichen Verbindungen und einer gewissen Sprachkenntnis. Mir war Frankreich unbekannt.

Sofern das möglich ist, in Europa, geboren in Deutschland. Natürlich gibt es in einem solchen historisch-kulturellen Feld *déjà-vus*. À propos: während meiner ersten Jahre in der Stadt hatte ich öfters blitzartig auftauchenden Erinnerungen, als würde ich hier bereits Erlebtes wiederfinden, so wie einst Verdrängtes *plötzlich auftauchen* kann. Doch im Wesentlichen war mir Frankreich, die französische Kultur, Geschichte, Bedeutung, damals, beim Umzug Ende 2000, ziemlich gleichgültig – mit einer gewissen frivolen Ignoranz wollte ich nur die große Stadt, die Metropole und deren Versprechen auf Internationalität, Weltoffenheit, Zeitgeist wahrnehmen. Ansonsten fand ich die Sprache nicht besonders schön, die Musik, speziell den französischen Chanson reichlich pathetisch und die französische Küche arrogant und überbewertet.

Paris war – neben einem bereits gut geschulten Interesse an der »french theory« – das Versprechen einer größeren Großstadt als Hamburg, einer stärkeren Kunstszene, arbeitete ich doch bereits seit einigen Jahren im Bereich der bildenden Kunst als Autor und Conférencier⁹. Auch wollte ich Deutschland verlassen. Weniger aus historischen oder politischen Gründen, als aus biografischen. Ich verließ mein Land, nicht meine Muttersprache. Bis heute, 19 Jahre nach dem Umzug, schreibe ich den grössten Teil meiner Texte in deutscher Sprache. Gleichwohl ist das Französische zur alltäglichen *Verkehrssprache* geworden, das inzwischen auch schriftlich praktiziert wird, wenn auch, wie es der Tänzer William Forsythe einmal formulierte, »mit dem Gefühl ständiger Behinderung«¹⁰. Mit dem Deutschen nahm ich mit, was schon im Heimatland der Raum geworden war, in dem ich siedeln

wollte: ein Raum ohne festen Standort, der sich entzieht, wenn man ihn zu fixieren sucht.

Das hat auch, wie ich heute denke, mit der teils entgegengesetzten Eigenheit der beiden Sprachen zu tun, wie sie Georges-Arthur Goldschmidt umriß, indem er das Französische »als Sprache des »Understatements«, des Auslassens, des Überspringens, der Andeutung und des Einvernehmens« dem Deutschen als Sprache, »die nichts verschweigt, alles analysiert und darlegt« gegenübergestellt« hat¹¹. So sehr ich Goldschmidt folgen würde, dass die Sprachen jeweils »anders vor der Realität [liegen]« und dass jede »ihren Bezug zur Wirklichkeit oder zur Realität verschieden aus[drückt]«¹², trennt mich von dessen Lernerfahrung – ich würde sagen wie von einem Großteil der Lernerfahrungen dieser Generation – die Dimension des Schmerzes. Französisch zu lernen war nicht immer einfach, bis heute markieren manche Gesprächspartner durch Bemerkungen des »petit accent« meine Nicht-Zugehörigkeit zu ihrer symbolischen Hoheit. Brutale, gar körperliche und psychische Übergriffe jedoch musste ich nie erleiden, wie Goldschmidt als 1939 aus Hamburg exiliertes deutsch-jüdisches Kind.

Für mich konnte, 61 Jahre später, der Landeswechsel mit gewisser Leichtigkeit auch durch den Wunsch nach mehr Sonnentagen motiviert sein. Was zum Vogelzug führt.

*Les amis par intérêt sont
des hirondelles sur les toits.*

Proverbe français

13. Curt af Enehjelm, Joachim Steinbacher: *Das Buch vom Wellensittich*, Pfungstadt, Verlag Gottfried Helene, 1957.

14. J. Emil Sennewald: *Das Buch, das wir sind. Zur Poetik der »Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm«*, Würzburg, Königshausen+Neumann, 2004, S. 82-92.

15. Die bisher, abgesehen von angeregten Gesprächen mit Künstlerinnen wie Marion Auburtin, und einer geschärften Aufmerksamkeit für Vögel in der zeitgenössischen Kunst, ohne Folgen blieb. Bis heute habe ich die Vögel nicht zum Gegenstand eines Textes gemacht. Sie tauchten manchmal auf, drängten sich vor, wie in den Fotografien von Jochen Lempert, dem ich übrigens auch die Aufmerksamkeit für ihre Blicke verdanke: J. Emil Sennewald: »Jochen Lempert – Ce qui nous regarde«, *particules* 27, 1-3/2010, Paris, S. 13.

16. Erich Auerbach: »Figura«, in: *Gesammelte Aufsätze zur romantischen Philologie*, Bern, Francke, 1967, S. 55-92, hier S. 92.

17. Lothar Dittrich, Sigrid Dittrich: »Tiersubstitute für tradierte Tiersymbole. Die Erweiterung des Kanons von Tieren mit Sinnbildbedeutung in der Tafelmalerei des 15. und 16. Jahrhunderts«, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 1998, S. 123-154, hier S. 126.

Zugvögel

Es gab Vögel in meinem Leben: Wellensittiche, als ich klein war. Einer starb, verhungert in seinem Käfig, weil meine Mutter ihn zu füttern vergaß, während ich im Krankenhaus lag. Da war ich wohl sieben Jahre alt. Erst sehr viel später sollte ich lernen, dass die kleine Papageiensorte Mitte des 19. Jahrhunderts von Australien nach Europa verschifft worden war, schnell zu den beliebtesten Ziervögeln der bürgerlichen Schichten gehörte, als exotisches Distinktionsmerkmal¹³.

Käfigvögel hatte ich keine mehr, aber engagierte mich für Wildvögel, als Mitglied einer ornithologischen Jugendgruppe. Wir zogen bei Morgengrauen durch die Wälder in der Umgebung meiner Geburtsstadt und horchten auf Vogelstimmen. Oder wir zählten Schleiereulen, reinigten Brutkästen, fuhren auf Zelt-Freizeiten. Diese Vögel, unter deren wohlwollenden, manchmal verwunderten Blicken wir täglich leben, führten ihre symbolische Bedeutung mit sich. Ich entdeckte die Vögel im Volksglauben, in Mythen, im Märchen, in Hitchcocks Film oder in Aristophanes' Komödie, in den täglichen kleinen Momenten des Aberglaubens, wenn in der Abenddämmerung die Krähen in den kahlen Bäumen der Großstadt schreien.

Im Rahmen meiner Studien zur deutschen Romantik legte ich eine umfangreiche Bildlektüre zu Philipp Otto Runges Bild »Die Lehrstunde der Nachtigall« vor. In dem Bild ist kein Vogel zu sehen, er erscheint lediglich auf dem gemalten Rahmen des Bildes. Und trotzdem scheint das Gemälde von Vogelgesang durchdrungen, stellt eine gelungene malerische Übertragung von Klopstocks gleichnamiger Ode gerade nicht motivisch, sondern strukturell, poetologisch dar¹⁴. Dieses Interesse für die strukturell-symbolische Bedeutung der Vögel ließ mir in Venedig während der Ausstellung von Wladimir Zaleskis Teppichsammlung in der Galleria Franchetti alla Ca' d'Oro auf mehreren Gemälden Distelfinken auffallen. Daraus entstand eine kleine Recherche¹⁵, die neben der Bedeutung des Stieglitz (wie der Vogel auch genannt wird) als Präfiguration des Leidens Christi, auch einen Einblick in die Wanderungen afrikanischstämmiger Tiere ins europäische Bildgedächtnis ergab.

Weiterhin treibt mich das Interesse an den transitorischen Qualitäten von symbolischen Gestalten und deren struktureller Funktionsweise, will ich wie Erich Auerbach formulierte, wissen, »wie ein Wort aus seiner Bedeutungsentwicklung heraus in eine weltgeschichtliche Lage hineinwachsen kann, und wie sich alsdann daraus Strukturen entwickeln, die für viele Jahrhunderte wirksam sind.¹⁶ So erscheint der Affe beispielsweise recht naturgetreu in verschiedenen Arten in Gemälden des 16. Jahrhunderts, weil er etwa zu dieser Zeit aus Westafrika nach Europa verschifft wurde und somit lebensecht als Vorlage dienen konnte, für jene gemalten Tiere, die symbolisch für Sündhaftigkeit des Menschen stehen¹⁷. Eine Identifikation mit jenen Menschen, die aus dem Lebensraum dieser Tiere »migrieren« ist zu vermuten, allerdings sollte man sich vor durch aktuelle Sensibilisierung induzierten Kurzschlüssen hüten. So geht etwa das deutsche Nachlaufspiel »Wer hat Angst vorm schwarzen Mann« auf die allgemeine Kinderschreckfigur des schwarz gekleideten Pestdoktors des 17. Jahrhunderts zurück und wurde erst spät – im 19. Jahrhundert – mit dem »Mohren« identifiziert. Wären all diese Figuren und symbolischen Übertragungen eigene Untersuchungen wert, so bleibe ich, für das Unternehmen *Epoikä*, bei den Vögeln.

*Denn indem der Indianer in seinem nachahmenden Maskenkostüm
z.B. ein Tier in Äußerungen und Bewegungen nachahmt,
schlüpft er in dieses Tier nicht zum Spaß hinein,
sondern will durch Verwandlung seiner Persönlichkeit
etwas von der Natur magisch erzwingen,
was er seiner unerweiterten und unveränderten
menschlichen Persönlichkeit zu leisten nicht zutraut.*

Aby Warburg¹⁸

18. Aby M. Warburg: *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, Berlin, Klaus Wagenbach, 1996, S. 25.

19. Ernst und Luise Gattiker: *Die Vögel im Volksglauben. Eine volkswissenschaftliche Sammlung aus verschiedenen europäischen Ländern von der Antike bis heute*, Wiesbaden, Aula Verlag, 1989.

20. Aby M. Warburg: »Sandro Botticellis „Geburt der Venus“ und „Frühling“. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance. [1893]«, in: *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, hg. v. Dieter Wuttke, Baden-Baden, 1992, S. 28.

Brises imaginaires

In dem umfangreichen Band, den Ernst und Luise Gattiker zu den »Vögeln im Volksglauben« 1989 herausgegeben haben, konzentriert sich das Forscherpaar auf europäische Länder¹⁹. Doch gerade beim Eintrag »Schwalbe« scheidet das, wie bei vielen anderen Zugvögeln, einen Teil ihrer mythologischen und symbolischen Bedeutung ab. Zweifellos, so sagte ich mir bei der Lektüre, haben Vögel wie die Schwalbe auch einen festen Platz in den Mythen und Märchen ihres Überwinterungsquartiers, in dem sie als MigrantInnen auftauchen. Und wäre es nicht möglich, dass mit diesen Vögeln auch ihre Bedeutung, die mit ihnen verbundene symbolische Ladung mitreist? So wie die Distelfinken durch die Gemälde der Kunstgeschichte flattern, so könnten auch Zugvögel, zum Beispiel Schwalben, mit einer »brise imaginaire« ihre aus verschiedenen Erdkreisen erhaltene Symbolkraft weiter tragen²⁰. Aby Warburg und seine Vorstellung einer transhistorischen Wirkkraft symbolischer Formen und »Pathosformeln«, wie er sie anhand seiner Beobachtungen bei den nordamerikanischen Hopi auf die italienische Renaissance übertragen konnte, war eine wichtige Orientierungshilfe für diese Frage, die mich als Literaturwissenschaftler mit einer Promotion zu den »Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm« ebenso beschäftigte, wie als Kunstkritiker: welche Strukturen, Funktionsweisen, Verläufe lassen Bedeutungen entstehen, die, auf Dinge (Schrift, Bilder, Objekte), Lebewesen (Menschen, Vögel, Insekten) und Räume (Länder, Geschichts- und Kulturräume) übertragen, zu dialogischen, intersubjektiven, intertextuellen Verständigungen führen? Anders gesagt: wie bedeutet die Welt etwas für mich? Und durch welche Wendungen und Figuren wird diese Bedeutung existenziell, Grundlage des Daseins, (über-) lebensnotwendig?

*Tenir à penser son autre : son propre autre,
le propre de son autre, un autre propre ?
À le penser comme tel, à le reconnaître,
on le manque.*

Jacques Derrida²¹

Anders

Es waren nicht Vögel, wohl aber das Verlassen meines Heimatlandes, das mich auf Menschen aus Afrika im europäischen Alltag aufmerksam werden ließ. Als ich nach Paris zog, fiel mir auf, wie wenige schwarzhäutige Menschen in Hamburg das Straßenbild geprägt hatten – und um wie viel weniger man sie noch in öffentlichen Institutionen, in Banken oder Geschäften in verantwortlichen Positionen sieht. Für mich als Deutscher voll »frivoler Unwissenheit²²« waren am Ende des 20. Jahrhunderts Schwarze vor allem und zuerst: Asylbewerber. Ich sah sie in Hamburg am Hauptbahnhof an der Meldestelle anstehen, sah sie von Polizei begleitet oder in zweifellos unterbezahlten Reinigungs- und Hilfsjobs. Ansonsten nahm ich sie – unabhängig von dem mit ihnen verbundenen Nachrichtenkontext – nicht wahr. Man könnte sagen: ich sah Bilder dieser Menschen, mit denen sie zu Emblemen für eine Lebensform, für das Anderssein geworden waren. Wenn ich sie in den Straßen sah, suchte ich ihre Erscheinung mit diesen Bildern zur Deckung zu bringen, gewissermaßen die realen Personen mit Bildern zu maskieren.

Auch das ein Phänomen der Großstadt: Individuen, Gemeinschaften, Gesellschaft zur *Masse* zu vereinheitlichen²³. Was Siegfried Kracauer als ornamentalen Effekt identifizierte, war für mich wiederholtes Ritual, eine Art zwangsläufig ablaufendes Protokoll, mit dem diese Personen, die anders sind, in einem bereits eingerichteten Raum an die richtige Stelle geräumt und damit gleichsam außer Kraft gesetzt werden konnten. Erst viel später sollte ich bei Achille Mbembe eine Analyse dieser Verhüllungsstrategie finden: »wenn in der Maske Sein und Erscheinung einander kreuzen, dann denunziert sich die Maske aufgrund der Unmöglichkeit, das hinter ihr verborgene Gesicht zu sehen – dieses winzige Auseinanderklaffen –, am Ende stets selbst als Maske.²⁴« Ihr zu erwidern wäre, dass es in einer als intersubjektiv gedachten Realität kein »unmaskiertes« Gesicht geben kann. »Schält man eine Maske nach der anderen ab, dann bleibt (wie bei der Zwiebel) nichts übrig«, schreibt Vilém Flusser²⁵. Dem zur Seite zu stellen wäre ein Zitat Jakobsons, das mich lange begleitet hat: »Mit Recht hat man gesagt, daß, wenn der Schauspieler die Maske fallen läßt, die Schminke zum

Vorschein komme. [...] Man glaube auch nicht dem Kritiker, der einen Dichter im Namen der Wahrhaftigkeit und der Natürlichkeit befiehlt – in Wirklichkeit verwirft er die poetische Richtung, d.h. eine Reihe von Kunstmitteln, die das Material deformieren, im Namen einer anderen poetischen Richtung, einer anderen Reihe deformierender Kunstmittel.²⁶« Dieser fortgesetzten Deformierung, die niemals so etwas wie ein »wahres Gesicht« wird finden können, tritt schließlich, im Kontext des mit der *époque* markierten Zwischenraums, ein weiterer Gedanke zur Seite. Das »winzige Auseinanderklaffen«, ist dem Spalt zwischen zwei Lippen ähnlich, welche Zähne und Zunge zu sehen geben und symbolisch mit dem Abgrund des Todes verbunden sind²⁷. Als Einschnitt angesehen, findet sich hier eine Verbindung zwischen Oralität und Schrift, den wiederum ein Unterdrückungszusammenhang (*assujettissement*) durchläuft, wie es Luce Irigaray für eine »weibliche Schrift« dargestellt hat²⁸.

Im Zwischenraum von Maske und Gesicht liegt ein struktureller Ausschluss, eine tiefgreifende Differenz, die sich nicht »heilen«, sondern immer nur weiter aufschieben lässt. Schwarzhäutige Menschen: Ich sah sie als *Schwarzhäutige* und indem ich sie so sah konnte ich sie nicht mehr als *Menschen* wahrnehmen. Das führt mich zurück zu dem Interesse für symbolische Formen und deren Migration im Zugwind der »brise imaginaire«: könnte es nicht sein, dass dieser Effekt des Einordnens ein allgemeiner ist, der sich mit dem des Wiedererkennens symbolischer Formen zu etwas einrichtet, das man *den imaginären Lebensraum* nennen könnte? Und wenn dem so ist, wie ließe sich dessen Funktionieren, seine Strukturierung und seine Auswirkungen beschreiben, da ich doch selbst Teil davon bin? Oder anders gefragt: wie wäre das Anderssein zu erkennen, ohne dabei unweigerlich das Selbstsein, die Aneignung des Anderen in Kraft zu setzen? Und in einer anderen Wendung: wie kann das Andere als Form des Eigenen jenseits einer dichotomischen oder identitären Vorstellung als Teil der eigenen Geschichte aktiv werden?

21. Jacques Derrida: *Marges de la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, S. II.

22. Achille Mbembe: *Kritik der schwarzen Vernunft*, op. cit., S. 137.

23. »Beide Raumerscheinungen, die „natürliche“ und die des erkannten Gegenstandes, decken sich nicht. Indem das Kunstwerk jene um dieser Willen aufhebt, vereint es zugleich die von der Photographie erzielte Ähnlichkeit.« Siegfried Kracauer: »Die Photographie«, in: *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1977, S. 20-40, hier S. 27.

24. Achille Mbembe: *Kritik der schwarzen Vernunft*, op. cit. S. 104.

25. Vilém Flusser: »Schamanen und Maskentänzer«, in: *Vom Stand der Dinge. Eine kleine Philosophie des Design*, Göttingen, Steidl, 1993, S. 101-104, hier S. 103.

26. Roman Jakobson: »Was ist Poesie«, in: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, hg. v. Elmar Holenstein, Tarcisius Schelbert, Frankfurt a. M. 1989, S. 67-82, hier S. 69.

27. »Zwischen dem Zug des Bildes und dem der Graphie, zwischen der Graphik und der Schrift liegt fast nichts, ein verschwindend kleiner Abstand: dieser sehr dünne Spalt ist nichts anderes als der Einschnitt des Zugs, Wahrheitsparaphie inmitten des Sinns sowie Sinzug quer durch das Wahre. Der Spalt zwischen den Lippen ist deren Umriß gleich.« Jean-Luc Nancy: »Distinktes Oszillieren«, in: *Am Grund der Bilder (a.d. Frz. v. Emmanuel Alloa)*, Zürich, Diaphanes, 2006, S. 109-134, hier S. 129.

28. Cf. Luce Irigaray: »Wie unsere Lippen sich sprechen«, in: *Das Geschlecht das nicht eins ist*, Berlin, Merve, 1979, S. 211-224.

*Je voudrais dévorer les feuilles de ton lit, car ta couche est divine,
ô fille de la Nuit! divine comme le nid des hirondelles africaines,
comme ce nid qu'on sert à la table de nos rois et que composent
avec des débris de fleurs les aromates les plus précieux.*

François-René de Chateaubriand²⁹

29. François-René de Chateaubriand: *Les Natchez*, Paris, Degorge-Cadot, 1872, S. 132-133.

30. Cf. Laura Stresing: »Eine Schwalbe auf Höhenflug«, *Der Tagespiegel*, Berlin, 16.7.2015, <https://www.tagespiegel.de/mobil/oldtimer/kult-um-den-ddr-roller-kr-51-von-simson-eine-schwalbe-auf-hoehenflug/12005112.html>, angesehen am 12.7.2019. Seit 2017, 31 Jahre nach Einstellung der Produktion der KR51 durch den VEB Simson und 26 Jahre nach dessen Schließung, produziert der in München ansässige Hersteller GOVECS einen im Design an die Schwalbe angelehnten Elektroroller.

31. Cf. Charles Bernard: »Le socialisme africain: mythes et réalités«, *Revue française de science politique*, 1965, 5, S. 856-884; Marcelle Genné: »La tentation du socialisme au Bénin«, *Études internationales*, 3, S. 383-404; Richard Banégas: »La démocratie à pas de caméléon. Transition et imaginaires politiques au Bénin«, *Tiers-Monde*, 2004, 178, S. 478-479. Die Stiftung Blachère veranstaltete vom 8.2. bis 4.5.2018 in Apt die Ausstellung »À l'Est de Bamako. Que sont devenus les étudiants maliens formés en ex-URSS?« (kuratiert von Françoise Hugquier).

32. Florian Rolke: *Slow way down. Mit der Simson Schwalbe von Hamburg nach Kapstadt*, Struppen, Verlag Kastanienhof, 2011.

33. Jacques Lacan: *Le séminaire, livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 1975.

Die Schwalbe

Der Zugvogel erschien mir in anderer Gestalt, als ich im Rahmen der drei Studententage »surexpositions« in der ÉSACM den Film »Place à la révolution« von Parfait Kiswendsida Kaboré ansah, in dem er dokumentarisch den als »zweite Revolution burkinabé« bezeichneten Volksaufstand begleitet, durch den 2014 Blaise Compaoré, 27 Jahre lang Präsident von Burkina Faso, zum Rücktritt gezwungen wurde. Kaboré begleitete die Initiatoren im Rahmen der zivilgesellschaftlichen Bewegung »Le Balai citoyen«, den Reggae-Musiker Sams'K Le Jah und den Rapper Serge Bambara. Er zeigt, wie wichtig der Einsatz der Frauen war, um die ersten Versammlungen zu einem offenen Volksaufstand werden zu lassen. Und er filmte den Moment, als alle zum Präsidentenpalast Kosyam in Ouagadougou aufbrechen, die meisten auf Motorrädern und Mopeds.

In diesem Moment meinte ich, eine »Simson Schwalbe« wiederzuerkennen. Dieses Kleinkrafttrad mit dem Seriennamen KR51 wurde ab 1964 in der damaligen DDR von den Simson-Werken produziert und dank seiner Robustheit mit 6 Millionen Exemplaren zum meistverkauften Moped mit 50 ccm Hubraum in Ostdeutschland. So gehört es, wie das Automobil »Trabant« oder das eigentümlich gestaltete »Ampelmännchen« zu den nostalgischen Ikonen der DDR. Im Nachwende-Deutschland fand die Simson Schwalbe breites Interesse, wurde speziell in Berlin zum wahren »Hipster«-Gefährt³⁰. Wie war dieses historisch eng mit Deutschland verbundene Moped nach Burkina Faso gekommen?

Erste Recherchen zur Geschichte Benins und Burkina-Fasos nach der Unabhängigkeit legten, da es dort eine sozialistische (oder pseudo-kommunistische) Epoche gegeben hatte, einen Kausalnexen zwischen den ähnlichen politischen Systemen und der Wanderung der Simson Schwalbe nahe³¹. Vor Ort unternommene Feldforschungen durch meinen Kollegen Jacques Malgorn brachten kein einzelnes Modell zu Tage. Spontane Abenteuerlust ließ mich vom Kauf eines solchen Kleinkrafttrades träumen und davon, mit einem historischen Modell die Reise von Clermont-Ferrand nach Cotonou zu unternehmen. Ich las

das Buch von Florian Rolke, der 2008 mit einem solchen Gerät, Baujahr 1978, von Hamburg nach Kapstadt gefahren war und staunte, wie wenig Begegnung mit den Menschen der durchquerten Ländern hier möglich war. Es ist, als wäre er an allen vorbei gefahren³². Mir wurde klar: Die Idee einer solchen Reise entspringt selbst einem kolonialen Blick, oder zumindest jener »frivolen Unwissenheit«, gegen die anzuarbeiten Antrieb für mein ganzes Interesse am Afrika-Europa-Komplex ist. Und: In der heutigen politischen Landschaft lässt sich diese Fahrt nicht mehr realisieren, zu viele Kriege liegen auf dem Weg.

Also flog ich im Februar 2019 nach Cotonou, sah mich nach der Simson Schwalbe um – ich fand keine. Vermutlich hatte ich im Film nicht eine KR51, sondern die weit verbreitete, im Aussehen ähnliche *Honda Super Cub* gesehen. 6,6 Millionen Stück hatte Honda bereits 1968, zehn Jahre nach Beginn der Produktion, von dem »Cheap Urban Bike« ausgeliefert. Konkurrent Yamaha brachte 1965 die *Yamaha U5 Mate* auf den Markt. Als V50 wurde auch sie Verkaufsschlager – ich fand ein sehr gut erhaltenes Modell auf dem Gelände der Familie Zinsou vor den Toren von Cotonou, sie gehörte dem Gärtner. Musste ich annehmen, dass im Film nicht zahlreiche Simson Schwalben Richtung Präsidentenpalast fahren, sondern Honda- und Yamaha-Modelle, so fragte ich nun, was mich eine Schwalbe hatte sehen lassen³³.

Je ne vois que d'un point, mais je suis regardé de partout.

Jacques Lacan³⁴

³⁴ Jacques Lacan: »Du regard comme objet petit a«, in: *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 1973, Deutsch: Jacques Lacan: »Vom Blick als Objekt klein a; VI Die Spaltung von Auge und Blick«, in: *Das Seminar. Buch 11 (1964). Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, Weinheim, Beltz, 1987, S. 71-129, hier S. 78.

³⁵ Vilém Flusser: »Schamanen und Maskentänzer«, op.cit., S. 103-104.

³⁶ Cf. Bärbel Küster: »Visuelle Kontaktzonen in der bildenden Kunst, Europa – Afrika«, in: Gutberlet, Marie-Hélène, Sissy Helff (Hg.), *Die Kunst der Migration. Aktuelle Positionen zum europäisch-afrikanischen Diskurs. Material – Gestaltung – Kritik*, Berlin, transcript, 2011, S. 201-214.

Den Augen trauen

Hier ist nicht der Ort, diese Studie der Simson Schwalbe weiter zu treiben. Sie wird in einer späteren Ausgabe von *Epoékú* ihren Ort finden. Ein biografischer Hinweis mag deutlich machen, von wo aus ich spreche, im afro-europäischen Komplex. Er mag zudem Einsatz sein dafür, seinen eigenen Augen zu trauen, auch wenn sie nicht immer erkennen, was sich zu sehen gibt. Das Werk Simson, ein 1856 von Löb und Moses Simson gegründeter Waffen- und Motorenhersteller, befand sich in der thüringischen Stadt Suhl. Hier kamen 1950 und 1953 meine Halbgeschwister zur Welt. Unser gemeinsamer Vater war mit deren Mutter verheiratet, lebte aber nie mit ihr zusammen und ließ sich scheiden, um Ende der Fünfziger meine Mutter heiraten zu können. Kurz nach dem Mauerbau verließ er die DDR und siedelte sich in der Nähe von Frankfurt am Main an, ich wurde 1969 in Bad Nauheim geboren. Das liegt in Hessen, drei Autostunden von Suhl im benachbarten Bundesland Thüringen entfernt. Die Mauer und die Zeit errichteten unüberwindbare Hürden. Meine Halbgeschwister lernte ich erst nach dem Mauerfall, im Jahr 1989 persönlich kennen.

In dieser durch Nachkriegszeit und deutsche Teilung geprägten Familiengeschichte erscheint die Schwalbe wie ein Symptom. Dass ich sie in der Videoprojektion in Clermont-Ferrand zu sehen glaubte, mag daran liegen, dass diese wie durch ein Fenster den Blick auf eine scheinbar ferne politische Geschichte richtete, in der sich die Bevölkerung von einem Regime befreite. Diese Parallelführung zwischen der DDR und Burkina Faso führte mich auf eine Fährte, die, während ich glaubte, die geopolitische Geschichte der Anderen zu studieren, zur Spur meiner eigenen Geschichte wurde.

Was außergewöhnlich, fern und fremd schien, ließe sich daraus schließen, ist eng mit dem Eigenen verknüpft, ohne dass man sich dessen bewusst ist. Damit ist nicht eine Aneignung des Anderen als Eigenes gemeint, wie man sie aus dem hegemonial-kolonialen System der »Zivilisation« kennt. Vielmehr handelt es sich darum, jene »heimlichen« Orte aufzufinden, an denen nistet, was sich strukturell bemerkbar macht. Vielleicht wäre es genauer zu sagen: das Andere ist immer auch das Andere des

Eigenen. Als solches entzieht es sich direktem Zugriff, gewinnt über Umwege Gestalt.

Um es noch einmal mit der Metapher der Maske zu sagen: deren Herstellung und beständige Verschiebung lässt, im durch ihre Ausstellung erzeugten Zwischenraum, so etwas wie gemeinsame Realität entstehen. »«Ich» ist nicht nur Maskenträger, sondern auch Designer der Masken für andere«, schreibt Vilém Flusser, »also «verwirkliche» ich mich nicht nur, wenn ich in Masken tanze, sondern ebenso, wenn ich gemeinsam mit anderen Masken für andere entwerfe. [...] »Ich ist nicht nur, wozu »du« gesagt wird, sondern auch, was »du« sagt [...] der Versuch, gemeinsam das Schicksal in die Hand zu nehmen, es gemeinsam zu formen.«³⁵

Von diesem Versuch aus spreche ich: von dem Unternehmen einer solidarischen Gestaltung des gemeinsamen Schicksals – im Feld der Kunst³⁶. Dabei gehe ich davon aus, dass die afro-europäische Beziehung in beide Richtungen voll unbewusster Symptome ist, die in ihrer bildhaften Erscheinung und unter dem speziellen Aspekt der Ausstellung (exposition) und der Überbelichtung (surexposition) im Rahmen von *Epoékú* aufscheinen können: im Austausch und in Begegnung mit all jenen Leserinnen und Lesern, die vergleichbare Geschichten symbolischer Unterströmungen beitragen möchten.

- Amselle, Jean-Loup, *Le musée exposé*, Fécamp, Lignes, 2016.
- Banégas, Richard, « La démocratie à pas de caméléon. Transition et imaginaires politiques au Bénin. », *Tiers-Monde*, 2004, 178, pp. 478-479.
- Biro, Yaëlle, *Fabriquer le regard : marchands, réseaux et objets d'art africains à l'aube du XX^e siècle*, Dijon, Les Presses du réel, 2018.
- Bourriaud, Nicolas, *Postproduction. La culture comme scénario : Comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Dijon, Les Presses du réel, 2003.
- Deliss, Clémentine, « Dark Venues », in O'Neill, Paul, Steeds, Lucy, Wilson, Mick, *How Institutions Think. Between Contemporary Art and Curatorial Discourse*, Massachusetts, MIT Press, 2017, pp. 50-53.
- Derrida, Jacques, « La différence [1968] », in *Marges de la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, pp. 1-31.
- Diawara, Manthia, « Reading Africa Through Foucault: V. Y. Mudimbe's Reaffirmation of the Subject », *October*, Winter 1990, 55, pp. 79-92.
- Didi-Huberman, Georges, *Peuples exposés, peuples figurants. L'Œil de l'histoire*, 4, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012.
- Federici, Silvia, *Caliban et la Sorcière. Femmes, corps et accumulation primitive*, Genève, Éditions Entremonde, 2017.
- Federici, Silvia, « Witch-Hunting, Globalization, and Feminist Solidarity in Africa Today », *Journal of International Women's Studies*, 2008, 1, pp. 21-35.
- Foucault, Michel, « Sorcellerie et folie (entretien avec R. Jaccard) », in *Dits et écrits 1954-1988, III, 1976-1979*, Paris, Gallimard, 1977, pp. 89-92.
- Gaultier-Kurhan, Caroline (dir.), *Le patrimoine culturel africain*, Paris, Maisonneuve & Larose / Université Senghor d'Alexandrie, 2001.
- Houndjahouè, Michel, « Notes sur les relations internationales du Bénin socialiste : 1972-1986 (Note) », *Études internationales*, 1987, 2, pp. 371-388.
- Jayawardane, M. Neelika, Muluneh, Aida, « Between Nostalgia and Future Dreaming », *Transition*, 2016, 120, pp. 116-131.
- Mbembe, Achille, Sarr, Felwine (dir.), *Écrire l'Afrique-Monde*, Paris, Philippe Rey, 2017.
- Mbembe, Achille, « Necropolitics », *Public Culture*, 2003, 1, pp. 11-40.
- Okwunodu Ogbechie, Sylvester, *Refaire l'histoire. Les collectionneurs africains et le canon de l'art africain*, Milan, 5 Continents Éditions, 2012.
- Sarr, Felwine, *Afrotopia*, Paris, Philippe Rey, 2016.
- Signer, David, *Économie de la sorcellerie*, Dijon, Les Presses du réel, 2017.
- Traoré, Aminata Dramane, *Le Viol de l'imaginaire*, Paris, Éditions Fayard, 2002.

Farah Clémentine Dramani-Issifou

est curatrice indépendante (de films) et chercheuse. Elle devient membre du comité de sélection des longs métrages pour la Semaine de la Critique du Festival de Cannes après avoir fondé un festival de cinéma documentaire entre Paris, Porto Novo, Lomé et Phnom Penh (2010-2016). Son travail de recherche porte principalement sur la construction des formes discursives de l'africanité qu'elle applique au champ des Visual studies et des Film festivals studies à travers la notion d'énonciation curatoriale.

Jacques Malgorn

Artiste et enseignant à l'ÉSACM, Jacques Malgorn travaille depuis longtemps sur deux questions liées à l'Afrique : l'archivage et les bibliographies. Ces deux axes alimentent autant son travail plastique qu'une réflexion d'ensemble. Il a mis en place une résidence d'étudiants à Cotonou au Bénin, où il peut consolider des liens d'échanges et de partages de connaissances. En tant que co-responsable de « surexpositions », il a réalisé, avec Cédric Vincent, un Archipel d'Archives en puisant dans son importante bibliothèque de livres sur l'Afrique et ses expositions.

Dao Sada

Se lançant comme scénographe en 1998 au Burkina Faso, il fonde *Face-O-Scéno* en 2008, un collectif de scénographes et techniciens de scène professionnels dont il assure la direction jusqu'en 2016. En 2013, *Face-O-Scéno* participe à « Art & Urbanisme - Ouaga 2013 », projet de recherche entre artistes, experts de l'urbanisme et la population autour de l'art dans l'espace public. En 2008, il est nommé Meilleur Scénographe du Grand prix du Théâtre d'Afrique Francophone. En 2009, il est sélectionné pour le Prix de la Critique en Belgique. En 2016, il reçoit le Lompolo de la meilleure réalisation scénographique au Burkina Faso, et en 2019 le Master VAE de l'ÉSACM.

J. Emil Sennewald

Critique d'art, enseignant et journaliste, il travaille pour le compte de différents journaux et revues. Prix AICA France pour la critique 2016. Ayant soutenu une thèse de doctorat à l'université d'Hambourg (publiée en 2004), il est depuis 2013 professeur de philosophie à l'ÉSACM et chargé de cours à la F+F Kunstschule, Zurich. Avec l'artiste et commissaire d'exposition Thierry Fournier, il a co-dirigé, de 2015 à 2019, le groupe de recherche EnsadLab *Displays* sur les forums d'expositions au sein de l'École nationale supérieure des arts décoratifs, Paris.

Camille Varenne

Artiste-vidéaste, Camille Varenne a obtenu son Diplôme Supérieur de Recherche en Art à l'ÉSACM en 2018. Elle a récemment montré son travail à la 69^{ème} édition de Jeune Création, au Salon de Montrouge de 2019, à La eelenie à Paris et au centre d'art Tabakalera à San Sebastian en Espagne. Elle intègre le collectif *Suspended spaces* en 2018 pour une résidence à Fordlândia au Brésil. Chercheuse associée au groupe de recherche « Figures de transition » à l'ÉSACM, elle est également sélectionneuse au Festival du Court Métrage de Clermont Ferrand et travaille régulièrement à l'Institut *Imagine* de Ouagadougou, centre de formation audiovisuelle fondé par Gaston Kaboré. Elle coordonne les colloques du FESPACO en 2017 et en 2019.

Contribut•eur•rice•s

Serge Aimé Coulibaly
 Marius Dansou
 Farah Clémentine
 Dramani-Issifou
 Jean-Roméo Kajero
 KPG
 Jacques Malgorn
 Riason Naidoo
 Sophie Negrier
 Dao Sada
 Remy Samuz
 Julien Tohoundjo
 Camille Varenne
 Elisabeth Vauprés
 Cédric Vincent
 Mounia Youssef
 Dominique Zinkpé

Epokä *Être exposé - s'exposer* Numéro zéro, cahier un.

Epokä est un projet du groupe de recherche « Figures de transition » au sein de la coopérative de recherche à l'ÉSACM. Il a été imaginé et conçu par Jacques Malgorn, J. Emil Sennewald, Camille Varenne et Farah Clémentine Dramani-Issifou. *Epokä* paraît sous forme de cahiers de manière irrégulière et séquentielle : chaque numéro peut reprendre des contributions des cahiers précédents, augmentées par des commentaires, des réponses, des critiques...

Si vous souhaitez réagir à nos publications, contactez-nous : surexpositions@esacm.fr

Conception éditoriale

Rédaction et projet : J. Emil Sennewald
 Archives et bibliothèques : Jacques Malgorn
 Images et mouvements visuels : Camille Varenne

Avec la collaboration de Farah Clémentine Dramani-Issifou pour les questions curatoriales et Dao Sada pour des avis scénographiques.

Relecture

Brigitte Belin

Merci à

Brigitte Belin, Jérôme De Vienne, Philippe Eydiou, Muriel Lepage, Cédric Loire, Michèle Martel, Riason Naidoo, Alex Pou.

Conception graphique

Atelier 25 (Capucine Merkenbrack et Chloé Tercé avec Lenny Hudson)
 Typographies → Syne Regular + Extra (Bonjour Monde)
 Serapion Regular + Italic (Storm Type Foundry)
 Papier → Lenza top recycling 100 g/m²

Impression

500 exemplaires, Stipa, Montreuil

Diffusion

ÉSACM
 25 rue Kessler
 F-63000 Clermont-Ferrand
esa@esacm.fr

ISBN

978-2-9544624-3-1

EAN

9782954462431

Dépôt légal

décembre 2019

Epokä est une publication de l'École supérieure d'art de Clermont Métropole.
www.esacm.fr



