

UNIVERSITE PARIS I PANTHEON-SORBONNE
UFR Arts Plastiques et Sciences de l'art

***A La Rencontre des Artistes
Contemporains
du Mali, du Burkina Faso et du
Sénégal***

Marion Brousse

Mémoire d'Esthétique et Sciences de l'Art

Sous la direction de M. Jean-Louis Paudrat

Octobre 2002

***A La Rencontre des Artistes
Contemporains
du Mali, du Burkina Faso et du
Sénégal***

Texte Marion Brousse

INTRODUCTION

“ Art africain ” : cette formule sonne bien aux oreilles des occidentaux. Un peu comme un gadget commercial, une marchandise figée pour toute éternité. Devant cette évocation, apparaissent pratiquement toujours, des images de masques, de statues en bois. Des hommes costumés dansent sur des rythmes de percussions. Des chants tribaux résonnent. Pour le spectateur, l’art africain ne serait-il qu’un outil au service du seul art de vivre les festivités quotidiennes, les rites de passage et les fêtes religieuses des peuples africains ? Les voyageurs et les amateurs d’horizons nouveaux se contentent trop souvent de cette vision exotique de l’Afrique, aiguisée par la dimension mystérieuse et attirante d’un continent immense.

Les documents qui nous parviennent de ce continent illustrent généralement les arts traditionnels issus des rites religieux tels que ceux de Jean Rouch dans son merveilleux travail d’ethnologue illustrant les productions artistiques africaines. Sans doute cela nous contraint-il à entretenir le malentendu avec ces terres trop éloignées de nos sociétés occidentales. Il est alors inévitable de se désintéresser des difficultés sociales, politiques et économiques de l’Afrique, pourtant si liées à l’Histoire européenne. Comment pouvons-nous nous sentir impliqués dans des conflits ethniques auxquels nous ne comprenons rien ? Dans les mentalités de nos pays occidentaux, l’Afrique reste un mystère dont les valeurs sont insaisissables. Les informations que nous avons de ce continent sont rares, souvent imprécises. D’Europe, il est difficile de prendre conscience des réalités et des valeurs de ces pays et l’on peut se demander pourquoi un tel flou subsiste.

Cette méconnaissance du continent africain s’étend aussi aux arts et plus particulièrement aux arts contemporains, dont beaucoup ignorent même l’existence. En ce qui nous concerne, nous n’avons pas voulu nous en tenir à ce seul constat désolant et bien réducteur, nous semblait-il, des productions plastiques contemporaines de ces pays. Nous avons perçu, malgré tout, que cet art nous racontait quelque chose à quoi nous étions sensibles et finalement proches. Cette étude a été réalisée pour tenter de répondre aux nombreuses interrogations que nous nous posons sur cet art et sur son dynamisme actuel. Nous avons essayé de combler un vide.

Connaissant à Paris des ressortissants de l’Afrique de l’Ouest, nous avons été partiellement initiés aux valeurs de leur pays. Nous avons alors découvert des histoires

d'Empires et de Cultures d'une grande richesse. Plus tard, nous avons voulu mieux comprendre ces pays à travers les gens qui y vivent en ce moment et plus particulièrement à travers ceux qui ont consacré leur vie à un processus de création. L'idée nous est alors venue d'aller interviewer les peintres et les sculpteurs du Mali, du Burkina Faso et du Sénégal. Notre moyen de communication sera l'art et nous serons le public, yeux et oreilles attentifs, les artistes que nous rencontrerons seront avant tout des hommes et des femmes, à la fois compositeurs et interprètes d'images, plutôt que d'être des représentants de l'Afrique.

À aucun moment notre souci n'a été d'aller juger ou évaluer le niveau de l'art contemporain de ces trois pays. Nous n'en avons ni les compétences, ni l'envie, ni l'audace. Nous n'en voyions non plus pas la pertinence. Il s'agissait simplement de provoquer des rencontres et de voir des œuvres qu'il ne nous est pas facilement donné de voir en France. Nous en profiterons pour observer les techniques et les différents moyens mis à la disposition des créateurs pour réaliser leurs tableaux et leurs sculptures. Nous ferons connaissance avec leur environnement et partagerons avec eux ce qu'ils auront envie de nous montrer et de nous dire.

Les thèmes abordés par les artistes africains sont-ils comparables à ceux des artistes occidentaux ? Les œuvres ont-elles pour sujet de prédilection l'intériorité de l'artiste lui-même ou donnent-elles plutôt forme à des concepts plus larges ? Quelles techniques utilisent-ils principalement ?

Les éléments que nous avons à notre disposition à Paris, pourtant célèbre ville-vitrine de l'art, sont insuffisants pour répondre à de telles questions. Nous préférons donc nous déplacer et entamer une démarche de rencontre. Une fois décidée, cette démarche nous semble évidente, voire naturelle et mériterait d'être plus souvent entamée. N'est-il pas évident, dès lors que l'on s'intéresse aux arts contemporains et que, bien sûr, on peut se donner les moyens nécessaires à la réalisation d'un tel voyage, de se laisser guider par sa curiosité de rencontrer des artistes d'ailleurs, qui ne sont jamais si loin que l'on pense.

Dans son livre L'art contemporain africain, Joëlle Busca met l'accent sur le processus de *découverte illimitée*. Il illustre parfaitement nos motivations lors de la mise en place de notre projet. « À la prolifération des prothèses, à la codification des images, à la

standardisation muséologique, à l'idée d'un art témoin de son époque, miroir de ses propres productions, je préférerais l'autre versant de l'alternative, dont Jean-Luc Godard fait la définition de son cinéma, lorsqu'il compare l'art à une forme qui pense. L'art engendre un processus de découverte illimité, c'est ce processus qui doit retenir l'attention. »

Notre démarche est bien modeste par rapport à ce qu'elle devrait être. Mais nous nous étonnons de constater que si peu de théoriciens de l'art nous aient laissé des écrits ou des films. Fallait-il attendre l'essoufflement de l'art contemporain en Occident pour que passionnés et spécialistes daignent regarder au-delà de la Méditerranée ? Nous espérons que l'intérêt qui naît en ce moment pour les artistes africains soit sain et qu'il saura respecter leur autonomie et ne les contraindra pas à l'assimilation avec les arts de la culture occidentale, ce qui reviendrait à signer son anéantissement.

L'idée de ce projet est née parallèlement à l'idée de découverte. Dès le début, il s'agissait d'aller rencontrer les artistes et de les voir travailler. À mon sens, un tel sujet ne pouvait être traité que de cette manière, avant tout par une démarche physique, permettant d'aborder l'art autrement que par une lecture passive de livres théoriques. Un premier voyage "de repérage" a été nécessaire pour évaluer la nature du travail.

Je suis d'abord partie seule au Mali, en janvier et février 2000. Ce n'est que sur place que j'ai réalisé l'ampleur d'un tel sujet. Pour le traiter avec sérieux, les investigations que j'y ai menées ne pouvaient aboutir qu'à un second voyage, beaucoup plus long et mieux préparé. J'ai réalisé alors que l'entretien avec de nombreux artistes, dont le manque de temps m'avait privé, méritait d'autres efforts. Je ne pouvais me contenter d'un rapide voyage de deux mois. Il en fallait bien plus pour prétendre saisir les bases culturelles, sociales et économiques constituant le milieu de ces artistes. Et puis – faut-il le souligner, il faut s'habituer, venant de France, à la notion africaine du temps qui passe et à l'imprécision des rendez-vous fixés.

Les premiers entretiens ont dévoilé une grande sincérité de la part des artistes, qui révèlent des interrogations profondes. Mis à part le fait que j'ai découvert des œuvres impressionnantes, j'ai ressenti auprès de mes interlocuteurs une importante demande d'être visités et d'être entendus ; je ne pouvais pas en rester là et me contenter de dresser un compte-rendu froid de ce que j'avais vu et entendu durant l'année 2000.

C'est pourquoi, du 18 janvier au 18 mai 2001 je suis partie, en m'adjoignant la collaboration d'un photographe, Anaïs Pachabézian, à la rencontre des artistes du Mali, du Burkina Faso et du Sénégal. Ce projet a été totalement autofinancé, les différents organismes de soutien à de tels projets demandant une trop longue attente pour être efficaces. Les contacts se sont globalement faits sur place à travers nos recherches mais aussi grâce à d'heureux hasards de rencontre comme il en arrive souvent là-bas. L'objectif était de rencontrer des peintres et des sculpteurs dans différentes villes des pays, sans aller particulièrement chercher les plus illustres d'entre eux, considérant qu'ils n'étaient pas les plus demandeurs. Nous obtenions leur contact à travers les différentes structures culturelles (Centres Culturels Français, Ecoles de Beaux Arts, Musées, Fondations ...) où l'accueil était inattendu. Nous prenions rendez-vous pour les jours suivants chez les artistes qui nous faisaient partager une journée dans leur atelier, souvent rythmé par la vie familiale. Les entretiens que j'en ai rapportés n'ont peut-être pas la précision que nous avions imaginée précédemment, mais ils nous ont ouvert à des univers d'une grande richesse d'une manière que nous n'aurions osé espérer. Nous allons donc essayer de vous faire pénétrer progressivement dans ces sphères colorées.

Dans un premier temps, nous prendrons connaissance des structures consacrées aux Arts plastiques au Mali, au Burkina Faso et au Sénégal, ce qui nous permettra d'aborder la délicate question du statut de l'art dans ces sociétés. Ainsi, nous pourrons mieux appréhender les contextes dans lesquels les artistes évoluent.

Puis, nous ferons la connaissance de douze artistes et de leurs œuvres à travers des interviews regroupées par thèmes et des documents photographiques.

Enfin, nous tenterons d'établir une synthèse des scènes artistiques dans ces trois pays et des directions vers lesquelles elles s'orientent. Nous exposerons aussi les projets sur lesquels nous ont ouvert ces rencontres.

PLAN

Introduction

I LES INSTITUTIONS

A- Les FORMATIONS dans les trois pays concernés.

1- *les écoles, l'exemple du Mali*

- a- L'Institut National des Arts de Bamako, au-delà de l'institution, la communauté.
- b- Le contenu des enseignements
- c- Les difficultés et lacunes

2- *Art et artisanat, une dangereuse confusion des genres*

- a- Des nombreux centres de formation
- b- Essor de l'artisanat
- c- De l'artisan à l'artiste, un rapide amalgame

3- *Les autodidactes*

- a- L'auto-formation, une pratique généralisée
- b- Les artistes héritiers d'un savoir-faire
- c- La passion de l'art au prix d'une stabilité
- d- La formation par la rencontre

B- La DIFFUSION de l'art.

1- *Les Musées et les Centres Culturels Français*

- a- Les musées, descriptifs (au Mali, au Burkina Faso et au Sénégal)
- b- Les musées, une lente évolution. Le cas du Musée National de Bamako
- c- Les Centres Culturels Français

2- *Galleries, Associations et Fondations*

- a- Les projets gouvernementaux
- b- Les projets individuels et les mécénats
- c- Quand les artistes s'unissent ...

3- *Événements et Manifestations artistiques*

- a- Les Biennales
- b- Manifestations diverses

C- la RÉCEPTION, du statut de l'art.

1- *La délicate question de la religion*

- a- L'Islam
- b- L'Animisme

2- *Du statut de l'art*

- a- L'improbable pertinence des musées
- b- Les politiques culturelles
- c- La population

II RENCONTRES AVEC LES ARTISTES

A- Le Religieux dans l'art

- 1- **Chalys Leye**, des signes sacrés ... en bitume.
- 2- **Amahigere Dolo**, rêves de djinn.
- 3- **Modibo Franky Diallo**, la protection des sorciers.
- 4- **Ismaela Manga**, et les textes sacrés.

B- L'art au service des Idées

- 1- **Ndeye Darro Diagne**, regards sur les enfants des rues.
- 2- **Songda Ouedraogo**, la société burkinabé à l'épreuve des Calebasses.
- 3- **Yaya Coulibaly**, quand les marionnettes dénoncent ...
- 4- **Ndary Lô**, le mouvement incessant.

C- La recherche picturale

- 1- **Thierno Diallo**, et la mixité des techniques.
- 2- **Saliou Traoré**, quand la récupération l'emporte sur le bronze.
- 3- **Sama**, le découpage de morceau de mur.
- 4- **Hamed Ouattara**, peindre pour voir la vie autrement.

Conclusion

Bibliographie

Remerciements

***I - INSTITUTIONS PUBLIQUES, STRUCTURES
PRIVEES ET MANIFESTATIONS ARTISTIQUES***

A . LES FORMATIONS ARTISTIQUES

1. LES ECOLES

Il n'existe pas systématiquement d'écoles d'arts dans chacun des pays africains de notre étude. Dans les trois pays qui nous intéressent, nous relevons l'Institut National des Arts de Bamako, au Mali, l'école des Beaux Arts de Dakar, au Sénégal mais aucune institution de ce type n'existe au Burkina Faso. Il y a bien eu une tentative avortée de mise en place d'école d'Art et de Communication pour former les artistes et les journalistes burkinabés en 1990, mais en arts plastiques, l'enseignement était peu sérieux. Le peintre Christophe Sawadogo qui était inscrit dans cette école de 1993 à 1997, nous explique : “ En art, il n'y avait pas d'enseignement théorique ni d'enseignement pratique. C'est pourquoi tout le monde s'est tourné vers les études de journalisme et la section art a très vite été supprimée. ”

Malgré les requêtes des artistes burkinabés, il ne semble pas y avoir de nouveau projet en cours.

En l'absence d'école au Burkina Faso, nous étudierons plus précisément le cas de l'école du Mali qui, bien que moins réputée que celle de Dakar, nous semble mériter un examen particulier. De l'école des Beaux-arts de Dakar sont sortis de nombreux artistes confirmés qui ont suivi une formation relativement proche de l'école de Paris. Nous préférons ici nous plonger dans l'ambiance de la seule école des arts au Mali, car, à travers la liberté et les freins des enseignements, elle nous paraît refléter mieux les contradictions auxquelles sont confrontés les artistes dans les pays de la région.

a- L'Institut National des Arts de Bamako, au-delà de l'institution, la communauté

L'Institut National des Arts de Bamako (INA) se situe au centre de la ville, en plein cœur du quartier du grand marché, en enfilade avec la grande mosquée et la maison des artisans.

Le concours d'entrée à l'INA se déroule après le BEPC et le diplôme s'obtient à la fin de la quatrième année, ce qui donne un niveau de Bac + 1 à sa sortie. La ville de Bamako étant jumelée avec la ville d'Angers en France, l'INA est en partenariat avec l'école des Beaux-Arts d'Angers et reçoit fréquemment des élèves français.

La particularité de cette école tient dans la diversité des enseignements dans une même structure. En effet, contrairement aux modèles que nous avons en Occident, les différentes pratiques artistiques ne sont pas morcelées en sections radicalement indépendantes les unes des autres. L'INA est divisé en cinq sections : Arts Plastiques, Musique, Danse, Théâtre, Photographie.

Il n'y a pas de séparation matérielle entre les différentes sections, les élèves se côtoient et pratiquent parfois plusieurs disciplines simultanément. Cet agencement permet une interaction entre les capacités des uns et des autres et il en résulte une dynamique où chacun intervient dans la production de l'autre, apportant son savoir faire et sa sensibilité. Il arrive par exemple que l'on entende dans la cour de l'INA des chanteurs improviser sur les répétitions instrumentales, alors qu'un élève danseur surgit pour illustrer la musique de ses mouvements, la scène pouvant être réinterprétée en couleurs à deux dimensions, sur une planche de bois, par un jeune peintre. Les arts se mêlent en toute simplicité. On remarquera aussi la spontanéité des élèves et leur dynamisme dans la production en dehors des cours. Beaucoup d'entre eux, venus à Bamako pour suivre des études, sont issus de familles provinciales et logent souvent chez un parent éloigné. Alors, ils se sont reconstitué une famille d'artistes avec leurs camarades et certains, plus âgés, font office de "pères protecteurs". Ces pères protecteurs sont souvent d'anciens élèves à forte personnalité à qui l'on a donné la charge d'un atelier. C'est le cas de Modibo Sissoko dit Van, diplômé en arts plastiques, ayant la charge de l'atelier de sérigraphie qui pousse les élèves dans leurs recherches personnelles. Les rapports élèves-professeurs sont très amicaux et il y a une telle complicité entre eux, que l'on en oublie parfois, en toute simplicité, la différence des statuts.

b- Le contenu des enseignements

Pour les Arts Plastiques, l'institut propose un enseignement classique inspiré du modèle occidental. Les élèves suivent des cours de perspective, de proportion, de composition, d'histoire de l'art du Mali et d'histoire de l'art universel.

Il règne chez les élèves une complicité et une solidarité rares qui les poussent à s'encourager dans le travail malgré le manque de moyen et de matériel mis à leur disposition. L'INA dispose d'une bibliothèque qui est particulièrement pauvre en ouvrages et se contente d'entasser les études des anciens élèves.

c- les difficultés et les lacunes

On reproche à l'enseignement de l'INA de ne pas tenir compte des concepts de contemporanéité dans l'art et de maintenir les élèves dans une conception de l'art trop classique. Un des problèmes majeurs de cette école réside dans le manque d'ouverture culturelle des professeurs aux différentes formes d'expression. En effet, la plupart des enseignements d'Arts plastiques sont assurés par des sortants de l'INA qui se est directement dirigé vers le professorat avant même d'avoir achevé leur propre démarche artistique. Ils ne se sont donc pas donnés le temps d'approfondir la réflexion sur leur pratique ni d'apprécier les bienfaits de la mise en danger artistique. La plupart ne sont jamais sortis du Mali pour se confronter aux autres formes d'art en Afrique et ailleurs. Ils continuent donc à prôner le réalisme dans la figuration et ne poussent pas forcément les élèves à se dépasser.

Nous préciserons aussi qu'aucun enseignement de dessin de nus n'est proposé aux élèves. Pour des raisons de pudeur et de religion, cette approche du corps humain est écartée de la formation artistique et, lorsque les sujets de composition demandent des représentations de personnages, ils doivent être vêtus. Les élèves nous ont confié que cela représentait un réel manque et qu'ils organisaient parfois entre eux des séances de poses de mi-nus.

Les écoles d'art souffrent aussi d'une dévalorisation de cet enseignement par la population et par le ministère de l'Education, mais nous traiterons ce problème plus largement par la suite.

2. ART ET ARTISANAT, une dangereuse confusion des genres

L'artiste est celui qui utilise sa sensibilité créatrice afin de produire une œuvre unique, désintéressée de toute fonction utilitaire.

L'artisan est un travailleur exerçant pour son compte un métier manuel produisant des objets décoratifs en série, destinés à la vente.

a- Des nombreux centres de formation

Contrairement aux écoles d'art, les centres d'artisanat ou maison des artisans se multiplient en Afrique. À Dakar, on trouve quasiment un centre d'artisanats par quartier ainsi que dans d'autres villes de la province sénégalaise. Ces centres sont à la fois des lieux de formation, où les jeunes travaillent d'abord comme apprentis d'artisans confirmés avant de se mettre à leur compte. Ils disposent d'ateliers et les objets vendus sont confectionnés sur place avec tout le matériel nécessaire et des lieux d'exposition ventes ouvertes au public. Tous proposent des reproductions de masques et de sculptures en bois inspirés de la statuaire traditionnelle des différentes sociétés de la sous-région, mais aussi des objets en bois (l'ébène y est très prisé) purement décoratifs représentant des animaux ou des personnages (souvent des silhouettes de femmes nues).

Au Mali, on trouvera de nombreux objets de cordonnerie (chaussures, sacs). À Ouagadougou, le centre propose des stages de batik ou de bogolan alors que la particularité reste la tradition des sculptures en bronze issues de la fonte à la cire perdue. Au Sénégal, les ateliers sont moins apparents et l'on est frappé par l'uniformisation des objets proposés à travers le pays.

Les jeunes qui intègrent ces centres sont pris en charge et initiés à une technique de fabrication. Sans formation scolaire préalable, ils acquièrent un statut et une stabilité professionnelle évolutive, chose rare pour la jeunesse africaine.

b- Essor de l'artisanat

De plus en plus de jeunes se dirigent vers ces centres pour la raison évidente qu'ils permettent de pénétrer dans un circuit de vente en pleine expansion.

Les pays d'Afrique s'ouvrent progressivement au tourisme de masse. Les infrastructures (aéroports, hôtels, routes) se développent et les visiteurs affluent. Cette catégorie de vacanciers ne manquera pas son passage dans les centres artisanaux de rapporter chez elle des objets chargés d'*africanité*. Malheureusement ces acheteurs n'ont pas accès au marché de l'art contemporain et méconnaissent ou négligent l'existence des créations artistiques africaines. Ils ne constituent que très exceptionnellement une clientèle pour les artistes locaux.

En ce qui concerne l'artisanat, un marché d'exportation vers les autres continents se développe aussi très rapidement. De nombreux magasins d'artisanat africain s'ouvrent en Europe et ailleurs en vendant un certain prix des objets à une clientèle gourmande d'un tribalisme et d'un primitivisme revenus à la mode. Les artisans africains bénéficient donc d'un marché florissant, qu'il soit de proximité ou d'exportation.

On comprendra donc aisément que des artistes soient tentés de rentrer dans ce système afin d'assurer leurs dépenses quotidiennes ou de payer leur matériel de peinture.

c- De l'artisan à l'artiste, un rapide amalgame

Il y a un certain flou qui règne entre la limite qui sépare l'artisanat des Beaux-arts pour deux raisons.

Le passage de l'un à l'autre est facile. L'artisan se dit souvent artiste, pour valoriser la rareté de ses pièces lors d'une vente et argumentera sur son caractère unique. L'artiste a souvent commencé sa carrière en apprenant les formes traditionnelles qui se multiplient sur les stands des marchés et s'est progressivement détaché de ses automatismes pour innover en exprimant sa propre sensibilité. Il arrive aussi que, las de sa précarité, l'artiste soit contraint d'aligner sa production sur celle des artisans. Ainsi se trouvent-ils intégrés au circuit commercial. On comprendra aisément pourquoi ces artistes doivent se résoudre à défavoriser, voire à abandonner, leur créativité afin de garantir la survie de leur famille. La concurrence vive du milieu artisan les contraint à une grande productivité et ils ne disposent plus de temps à consacrer à leur art. Dans ce contexte, on peut se poser la question :

L'art en Afrique n'est-il pas un luxe et ses acteurs ne sont-ils pas, pour la plupart, issus de familles relativement aisées ?

L'amalgame artiste-artisan n'aurait-il pas pour origine une confusion dans l'esprit et l'exigence de l'acheteur occidental ? Revenons sur cette mode qui replace l'exotisme au centre de la tendance actuelle. Les influences étrangères et les métissages caractérisent l'évolution de tous les domaines artistiques. Que se soit en théâtre avec Peter Brook, en musique avec le Trip Hop (mélange de *musiques du monde* et de rythmes électroniques), en cinéma ou en littérature, on ne se contente plus de nos classiques et le public attend de nouveaux souffles. Ne demande-t-on pas aux artistes africains de nous donner cette pointe de primitif que nous pourrions accrocher dans nos salons pour épicer notre mobilier Ikéa ?

L'art contemporain africain n'est pas assez connu et reconnu pour que le public occidental y cherche l'œuvre libérée de toute référence culturelle. Ce phénomène tend à changer. La neutralité et l'uniformisation des critères imposés aux productions plastiques africaines sont trop implantées chez les acheteurs occidentaux et nécessitent une mutation profonde dans notre manière d'appréhender l'autre. Pour le moment, ces contraintes pour vendre agissent sur les artistes africains et certains préféreront maintenir une connivence avec l'artisanat qui, mieux que l'œuvre d'art, s'exporte.

Prenons l'exemple du Sénégal. On y trouve les sous-verres les plus réputés, notamment sur l'île de Gorée où le CSAO (Compagnie du Sénégal et de l'Afrique de l'Ouest dont le siège est à Paris) a ouvert un espace d'atelier-exposition-vente. Les membres y sont considérés comme des artistes contemporains mais on pourra s'étonner de ne pas les distinguer des peintres sous-verres vendant dans les rues. D'autant plus que leurs tableaux côtoient des couvertures, des meubles et des pièces de vaisselles décorées. L'amalgame est souvent fait par les touristes mais aussi par la population qui range tous les producteurs d'objets dans une même catégorie.

3. LES ARTISTES AUTODIDACTES

a- L'auto-formation, une pratique généralisée

Le modèle occidental place le cursus scolaire et universitaire à la base de toute formation professionnelle. Or dans la région qui nous intéresse, l'école est un élément importé par les différents colonisateurs. Le savoir se transmettait par la parole, de père en fils, avant les premières invasions et conversions. Il y a eu d'abord les écoles coraniques introduites par les premiers empereurs islamisés, puis les écoles françaises catholiques. Dans les campagnes, le système traditionnel subsiste et l'hérédité détermine encore souvent la fonction des jeunes. Cependant, la modernisation tend à imposer la formation professionnelle par l'institution mais, si nous prenons en compte la totalité de la jeunesse, elle demeure accessible seulement à une élite. Ce vide soulève l'importante question de la non-scolarisation et des difficultés économiques que subissent la population. Par exemple au Mali, les jeunes Soninkés (dans la région de Kayes, à l'Ouest du pays) se sacrifient souvent pour assurer la survie de la famille. Cette société d'agriculteurs ne rentre pas dans une logique de carrière visionnaire pour ses jeunes tant l'urgence des besoins quotidiens écarte toute idée de réussite personnelle. La solidarité de toutes les générations d'une famille et des familles entre elles représente une vraie richesse morale et économique en Afrique.

Les écoles d'art sont très rares en Afrique et plus particulièrement en Afrique francophone. Parmi les quarante artistes interviewés pendant notre séjour, vingt n'ont pas suivi de formation artistique. Nous considérons avoir rencontré ceux qui bénéficiaient déjà d'une certaine reconnaissance dans le milieu mais nous imaginons qu'il y en a beaucoup d'autres artistes, éloignés des capitales et des instituts d'art. Ces derniers corrigent à la hausse notre moyenne des 50 % d'artistes autodidactes.

Pour les artistes isolés des écoles ou du milieu artistique de leur pays, il est très difficile de trouver les ressources pour s'imposer et évoluer. Une trop lourde incompréhension finit par peser sur eux et ils déménagent souvent vers les capitales ou les grandes villes. Ils ont souvent commencé par vendre leurs œuvres dans la rue ou à leurs amis. C'est le cas du peintre burkinabé Sambo Boly qui était obligé de vendre des colliers alors que certains ne voulaient pas de ses dessins " même gratuitement ", dit-il. C'est parfois une rencontre avec des expatriés qui leur achètent quelques toiles avant de les conseiller à des galeristes, qui donne un nouvel élan à leur carrière.

b- Les artistes héritiers d'un savoir

Comme nous l'avons vu précédemment, certains artistes doivent leur technique à un héritage familial. C'est le cas des frères Saliou et Abou Traoré, sculpteurs burkinabés, qui ont été élevés dans l'environnement de la fonderie. Les artisans fondeurs sont nombreux au Burkina Faso, témoins d'une tradition de sculpture importante. Au même titre que tous les jeunes garçons de la famille, ils ont observé et appris les gestes de leur père. Ce n'est que progressivement qu'ils ont dépassé ces automatismes pour mettre en question et élargir leur pratique. Au Sénégal, nous avons rencontré le sculpteur Issa K Diop, fils du sculpteur-fondeur Cheik Diop. Ce dernier a été le premier au Sénégal à initier les artistes à la fonderie artistique et à exposer au premier Festival des Arts Nègres en 1966. Issa K possède maintenant un style propre, mais on sent que cet héritage artistique a représenté un acquis lourd, freinant l'épanouissement de sa sensibilité. À 53 ans Issa K nous confie : " J'ai suivi les traces de mon père et je sens qu'actuellement, j'essaie de le surpasser. Il a placé la barre très haut. "

Cette catégorie d'artistes a eu, en un sens, la chance de bénéficier du patrimoine familial dans son approche de l'art. Ces exemples nous montrent pourtant qu'il est difficile de se détacher d'une tradition pour se réaliser en tant qu'individu autonome.

c- La passion de l'art au prix d'une stabilité

Parmi les artistes rencontrés, nombreux sont ceux qui avaient entamé une carrière professionnelle radicalement éloignée et qui ont tout abandonné afin de se consacrer à l'art. Il s'agit essentiellement de fonctionnaires ou salariés pratiquant la peinture ou la sculpture en amateur qui n'ont pas trouvé d'épanouissement dans leur métier. C'est le cas d'Ibrahim Kanté, comptable de formation à Bamako, qui dit s'être fait " absorber par l'art " et a décidé de se consacrer à ses sculptures de récupération. Il se dit chercheur et non créateur. Son art est témoin du passage entre deux cultures ; celle, traditionnelle, de son grand-père et celle de l'extérieur apportée par le colonialisme. « Ces cultures sont liées, mêlées. Nous évoluons avec toutes les influences et nous devons en ressortir quelque chose qui soit accessible à tout le

monde, une culture universelle. » Cette aspiration l'a poussé à sacrifier son emploi stable et garant de revenus réguliers. Il n'a ressenti aucun complexe à se lancer dans l'art sans formation préalable et les artistes sont nombreux dans ce cas.

Julien Keita est un peintre sénégalais basé à Saint-Louis. Il était professeur de Mathématiques et de Sciences Naturelles lorsqu'il abandonna ses fonctions pour devenir artiste peintre. Au départ, il était autodidacte, puis il a suivi des cours d'initiation à l'architecture et à l'histoire de l'art contemporain d'abord par correspondance avec un professeur de Reims, puis lors de stages en Belgique et au Danemark. Pendant plus de quinze ans, il a étoffé ses connaissances et approfondi ses recherches sur les grands courants de la peinture classique. Actuellement, il dit être arrivé à un art de synthèse entre la figuration et l'abstraction. Nous pouvons saluer la détermination de ces artistes qui n'ont pas hésité à prendre de véritables risques matériels comme relationnels pour assouvir leur soif de création.

d- Les échanges interafricains, formateurs pour les artistes.

Pour les artistes qui commencent à profiter d'un début de notoriété en exposant dans les différents centres d'Afrique Occidentale, les rencontres avec les autres créateurs sont parfois déterminantes. Il y a entre certains une bonne communication qui favorise la confrontation de leurs travaux respectifs. Ils se rencontrent à l'occasion d'expositions collectives puis gardent des contacts et travaillent ensemble lorsqu'ils en ont l'occasion. C'est le cas de Saliou Traoré (Burkina Faso) qui a rencontré le peintre malien Modibo Franky Diallo en 1996 pour l'exposition *Sahel-Europe, regards croisés*, ou encore Ndary Lô, sculpteur sénégalais, qu'il a rencontré lors de Dak'art 2000 et chez qui il s'est rendu récemment pour un **work-shop**. Il y a un réel dialogue entre ces artistes qui sentent que l'ouverture sur les autres formes d'art contemporain à l'extérieur est nécessaire à l'évolution de leur pratique.

Les artistes burkinabés font particulièrement preuve d'une grande complicité et d'une volonté d'organiser des événements en commun. C'est peut-être parce qu'ils ont tous affronté les difficultés de parcours de l'autodidacte qu'ils réalisent l'avantage de se réunir dans un environnement où ils ne sont finalement pas très nombreux. Ils sont tous autodidactes et certains ont eu la chance de rencontrer des

artistes de renom étrangers lors de work-shop (atelier de création en commun) et ont beaucoup appris de ces rencontres. Ces ateliers sont souvent organisés autour des différentes éditions de Ouag'art où ont été invités des artistes comme le peintre français Blaise Patrix, le peintre sénégalais vivant à Paris, Ass Mbeng , le peintre suisse Janvier ou les sculpteurs Henry Georges Vidal et François Kiene. Ils ont beaucoup influencé les artistes burkinabés en organisant des stages et des symposiums et ces derniers parlent avec une grande estime des artistes européens qui sont venus travailler au Burkina. Certains disent même qu'avant ces rencontres, les productions étaient relativement anecdotiques, reproduisant les scènes de vie quotidienne et que depuis, les œuvres s'en sont trouvées enrichies.

B. LA DIFFUSION DE L'ART

1. LES MUSEES ET LES CCF

a- Musées, descriptifs

Nous devons d'abord signaler qu'il n'existe pas en Afrique subsaharienne de musée consacré à l'art moderne, tel que nous en connaissons en Europe. L'Afrique du Nord, en revanche, est beaucoup plus équipée à ce niveau avec, par exemple, le Musée d'Art Moderne du Caire consacré aux artistes égyptiens. Les musées nationaux du Mali, du Burkina Faso et du Sénégal sont des musées

ethnographiques, vitrines des traditions, qui ne se prêtent qu'occasionnellement à l'exercice promotionnel de l'art moderne.

Au Mali

Le musée **Musso Kunda**, ou musée de la femme, où l'on prend connaissance des tenues portées par les femmes appartenant à toutes les différentes ethnies du Mali et les ustensiles de cuisine qu'elles utilisent. Ce musée a été créé à l'initiative de la première dame du Mali, Adama Konare, dont on peut lire un texte introductif à l'entrée du musée. Elle y rappelle l'importance de la femme dans la société et émet le souhait de la revalorisation du statut de la femme au Mali. On ne peut que louer ce projet qui met l'accent sur le problème de l'inégalité des sexes que subissent les femmes au quotidien mais l'on s'étonnera tout de même après la visite du musée, de constater que la femme y est réduite aux vêtements et aux ustensiles culinaires qui constituent l'ensemble de l'exposition.

Nous regretterons aussi le manque de signalisation de certaines œuvres de peintres contemporains dans la bibliothèque du musée. C'est le peintre et professeur à l'INA, Omar Kamara Ka qui nous avait informé de la présence de ses toiles dans ces lieux mais il faut avouer qu'elles sont exposées dans une pièce sombre où peu de visiteurs pénètrent. Il nous a confié que la femme du président s'intéressait aux Arts plastiques et que ses achats de tableaux encourageaient les artistes. " Elle ne comprend rien à l'art contemporain, mais elle essaye de comprendre et c'est déjà quelque chose. ", nous dit Omar Kamara Ka sur un ton réjoui.

Le Musée national se trouve dans un quartier relativement central de Bamako.

Il dispose d'un grand jardin, d'une salle d'exposition permanente, d'une salle d'exposition temporaire et d'une photothèque. Le paiement du billet à l'entrée est aléatoire et le lieu semble peu fréquenté. Dans la première salle, on peut admirer de magnifiques pièces dogons, bamanan, boo. Il s'agit de masques, de sculptures rescapés des pillages successifs qu'a subis le riche patrimoine artistique du Mali. Ce musée, initialement appelé Musée Soudanais, a été créé en 1951 en tant que centre local de l'IFAN (Institut français d'Afrique Noire) siégeant à Dakar. Sa responsabilité a été confiée à Szumowski, archéologue d'origine polonaise, initiateur du musée dont l'inauguration eut lieu le 14 février 1953. Il entama des

fouilles dans le pays et la plupart des pièces constituant les collections du musée sont issus de ses recherches archéologiques. Sur 2512 pièces recensées, on compte 2350 objets archéologiques et 162 objets ethnographiques. En 1964, le Musée possédait environ 15 000 pièces. Trente ans plus tard, le Musée n'en dénombre plus que mille cinq cent. Où sont donc les manquantes ?

Le Palais de la culture est un lieu dépendant du Ministère de la Culture du Mali. C'est un espace disposant d'un grand bâtiment destiné aux événements importants (conférences, concerts, festivals ...) et d'une salle d'exposition isolée dans le large parc. Les expositions qui y sont montées peuvent aussi bien accueillir des artistes étrangers que des artistes maliens dans le domaine des arts plastiques mais aussi de la photographie.

Des ateliers collectifs internationaux sont organisés par Abdoulaye Konaté, artiste plasticien actuel directeur du palais, qui invite régulièrement, environ deux fois par an, des artistes étrangers d'Afrique ou d'Europe à travailler avec certains artistes maliens. Il prend les soins de faire rencontrer des artistes confirmés avec des jeunes artistes, spontanés ou étudiants. En janvier 2001 un atelier a été mis en place sur le thème *Itinéraires et Imaginaires du Mali*. Il a rassemblé des artistes invités comme Sokey Edorth (Togo), Abdrahamane Diallo (Mali-France), Mohamed Kacimi (Maroc), Antoine D'Agata (France), Alain Gauvin (France), Jean-Yves André (France), Emmanuel Bakary Daou (Mali), Mahamane Haméye Cisse (Mali) et Malick Touré (Mali). À leurs côtés, on pouvait compter autant de jeunes artistes maliens participant à l'atelier au même titre que leurs aînés. Cette initiative a donné lieu à une exposition collective dont les œuvres ont été suspendues dans le parc du Palais sur des toiles flottant au gré du vent. Ce procédé semble avoir eut un grand succès car l'exposition a eu lieu pendant les Rencontres des Chasseurs d'Afrique de l'Ouest qui a attiré au Palais de la culture un large public qui n'est pas forcément celui des musées.

Au Burkina Faso

Le Musée national de Ouagadougou est actuellement en mutation. Les 3995 objets d'art composant les collections du Burkina vont trouver un lieu dans le

nouveau musée national dont la construction a commencé en octobre 2000 et doit s'achever en 2002. Le ministre de la Culture et des Arts, Mahamoudou Ouédraogo, a précisé qu'il aura la particularité « de mettre l'accent sur la connaissance des différentes composantes ethniques du pays afin de renforcer l'unité nationale, et de valoriser les valeurs traditionnelles ».

Le musée, situé au croisement de l'avenue Charles De Gaulle et du boulevard de la Jeunesse, couvre une superficie de 29 hectares, ce qui semble être un espace considérable dont nous avons hâte de découvrir la structure. La maquette du musée s'inspire de l'architecture traditionnelle. En attendant sa réalisation effective, toutes les collections, essentiellement ethnographiques et dont 174 sont héritées de l'IFAN sont conservées dans le réfectoire du lycée Bogodogo à Ouagadougou.

En attendant les expositions temporaires se tiennent à la Maison du Peuple dans le centre de Ouagadougou mais l'utilisation de ce lieu pour les expositions est transitoire.

Au Sénégal

La création de l'**IFAN** (alors Institut Français d'Afrique Noire) en août 1936 avait pour vocation le développement de la recherche dans les territoires colonisés de l'ancienne Fédération d'AOF (Afrique Occidentale Française). C'est un institut de recherche en Sciences Naturelles et Humaines qui a entraîné la fondation de centres locaux à Saint-Louis, Abidjan, Bamako, Cotonou, Niamey, Ouagadougou, Douala et Lomé. Lorsque l'IFAN de Dakar a été intégré à l'Université de Dakar en 1960, ces centres sont devenus autonomes et se sont parfois transformés en musées nationaux. Après avoir été rebaptisé Institut Fondamental d'Afrique Noire en 1966, il a pris son nom actuel IFAN " Cheikh Anta Diop " en 1986, après le décès de ce fameux professeur et historien sénégalais pour lequel l'expression plastique détermine la culture, au même titre que l'expression littéraire.

“ L'Institut fondamental d'Afrique Noire Cheikh Anta Diop a pour missions :

* d'effectuer, de susciter et de promouvoir des travaux scientifiques se rapportant à l'Afrique Noire et à l'Afrique de l'Ouest en particulier,

- * d'assurer la publication et la diffusion des études et des travaux d'ordre scientifique se rapportant à sa mission,
- * de réunir dans ses musées, ses archives et sa bibliothèque les collections scientifiques et la documentation nécessaire à la connaissance et à l'étude des questions intéressant l'Afrique Noire,
- * de participer à l'application des règlements concernant le classement des monuments historiques, les fouilles, l'exploration des objets ethnographiques ou d'art africain, la protection des sites naturels, de la faune et de la flore,
- * de collaborer à l'organisation des colloques et congrès internationaux et à l'établissement d'une coopération et des échanges avec les instituts nationaux et internationaux similaires,
- * de participer à la renaissance culturelle de l'Afrique et à l'africanisation des programmes d'enseignement, notamment en diffusant par tous les moyens, les résultats de ses études. ”

Dans ce programme, il n'est à aucun moment question d'accorder une place à la promotion de l'art sénégalais contemporain. Il y a pourtant une salle d'exposition temporaire prévue à cet effet au premier étage. Cependant, il nous a semblé qu'elle faisait souvent l'objet de commande à des artistes d'exposition sur un thème pédagogique plutôt que d'être un lieu ouvert aux jeunes artistes mettant à l'épreuve la modernité de l'art sénégalais actuel.

La grande salle du rez-de-chaussée rassemble des objets provenant de toute l'Afrique Occidentale. Ainsi, on peut y admirer des œuvres de Toucouleur, Baga, Mende, Bamana, Dogon, Gurunsi, Bobo, Sénoufo, Obi, Wé, Dan, Baulé, Fon, Yoruba, Bamiléké, Bamum, entre autres, grâce à un procédé de monstration assez atypique puisque certains masques sont mis en situation dans une mise en scène pittoresque. En effet les masques dans leur totalité (masques faciaux + costumes) sont portés par des personnages de cire devant des reconstitutions d'habitations correspondant à leur ethnie. Ce procédé permet d'imaginer les masques dans leur contexte, apportant un environnement plus vivant que les salles neutres des musées. Ils sont appréhendés à travers les personnages mimant des attitudes de danse en costume évoluant dans les villages, ce qui nous renvoie à la fonction première du masque. On ne peut plus y voir seulement les qualités esthétiques de l'objet et l'on s'interrogera plutôt sur la fonction précise de tel masque ou sur la danse

correspondant à sa sortie. C'est un grand avantage que nous propose l'IFAN par rapport aux autres musées nationaux africains que nous avons pu visiter. Il est aussi le plus fourni.

En observant de plus près l'exposition, on pourra s'étonner que la majorité des objets exposés ne proviennent pas du Sénégal mais des autres pays de la sous-région. Pourquoi ces objets ont-ils été arrachés au patrimoine artistique de leur pays pour se retrouver à Dakar ? Au temps de la colonisation, la capitale des territoires français d'Afrique de l'Ouest était Dakar et les objets rapportés des expéditions ethnographiques devaient être rapatriés vers le principal centre de recherche de la région. Les démarches de restitution semblent être rarement ou tardivement entamées et les résultats sont trop lents ou inexistantes. C'est pourquoi on trouvera une telle richesse d'objets originaires de l'Afrique de l'Ouest exposé à Dakar. On est aussi frappé du petit nombre d'objets provenant du Sénégal par rapport aux autres pays représentés. Les artistes répondent à cela en expliquant que la majorité des ethnies du Sénégal n'avaient pas réellement de tradition de masque et de statue. Ce n'est donc pas que le patrimoine artistique aurait été mal préservé mais plutôt que les pratiques animistes de cette région ne s'appuyaient pas autant sur les productions d'objets culturels. On sait pourtant qu'en Casamance, il y avait une forte production de masques, notamment les masques Balante, disparus dès la fin du dix-neuvième siècle à l'arrivée des colons européens. Mais ce sujet nécessite de trop grands moyens de recherche pour que nous envisagions de le traiter dans cette étude car nous préférons nous attarder ici sur les artistes contemporains du Sénégal.

b- Les musées, une lente évolution.

Le cas du Musée National de Bamako.

Nous étudierons particulièrement le cas du Musée National de Bamako afin de mieux saisir le fonctionnement et les difficultés d'une telle institution et de mieux comprendre la place de l'art contemporain au Mali.

Entretien avec **Samuel Sidibé**, directeur depuis 1987 du Musée National de Bamako.

Marion Brousse : « Quelle place occupent les artistes dans la vie du Mali ? »

Samuel Sidibé : « Les artistes contemporains n'ont pas encore une place dans l'esthétique de la société malienne. Ceux qui ont un pied sur la scène internationale arrivent à s'en sortir, les autres s'accrochent. Structurellement, il y a des choses à créer mais nous recevons peu de demandes de la part des artistes. Ceux-ci ne paraissent pas vouloir faire leur promotion collectivement et cela freine leurs initiatives mais je ne sais pas si c'est mon rôle de cristalliser la solidarité des artistes. Lorsqu' Abdoulaye Konaté a quitté le musée pour prendre la direction du Palais de la Culture, je pensais que le Palais allait jouer le rôle promotionnel des artistes contemporains. Grâce à son parcours de reconnaissance internationale, j'espérais qu'il allait mettre ses nombreux contacts dans le monde de l'art contemporain au profit des jeunes artistes que nous avons au Mali. Mais le problème, c'est qu'il n'y a pas de démarche cohérente vis à vis de l'art contemporain dans notre pays. »

M.B. : « Quels sont vos projets pour faire accéder cet art à la notoriété ? »

S.S. : « J'organise régulièrement des expositions temporaires accueillant des artistes occidentaux afin d'ouvrir nos artistes et la population sur d'autres formes d'art. J'organise une exposition internationale avec les artistes d'Afrique de l'Ouest et d'Afrique du Nord en 2003. À travers ces rencontres je tends à revaloriser les artistes maliens en figurant dans une exposition internationale et à frapper leur imagination, mais aussi à avoir un impact sur le public. Pour ce qui est de la composition du musée, nous prévoyons une restructuration pour le début 2003. Une extension permettra l'ouverture de deux nouvelles salles, l'une agrandissant l'exposition permanente, l'autre consacrée aux expositions temporaires. Nous pensons élargir la place de l'art contemporain en montrant peut-être des créations plus populaires. La question est de savoir quel public nous voulons toucher. Faut-il investir dans une grande exposition à la parisienne ? Cela ne marcherait pas ici. Une exposition doit garder un caractère populaire et pas forcément sophistiqué. Actuellement, nous avons essentiellement un public de classes scolaires. Nous avons développé notre stratégie autour des élèves car nous espérons, qu'adultes, ils formeront le grand public que nous n'avons pas. »

M.B. : « Pour vous, quel doit être le rôle des musées ? »

S.S. : « Je souhaiterais organiser une table ronde sur l'art contemporain et la relation avec les musées. Il y a une rupture entre l'art traditionnel et l'art contemporain et nous devons nous interroger sur le rôle des musées en Afrique. Les musées resteront-ils ethnographiques ou bien tiendront-ils compte d'une continuité dans l'art après les statues de bois ? »

À travers ce témoignage nous constatons que les problèmes de restructuration se posent et commencent à être pris en main. Les musées nationaux renferment souvent d'extraordinaires collections d'objets ethnographiques et leur mode de présentation mérite une amélioration. Ces lieux renferment aussi des espaces d'exposition destinés aux expositions d'art contemporain et leur restructuration ne peut que favoriser sa diffusion. Nous nous interrogerons plus largement sur le rôle des musées en Afrique dans notre partie concernant la réception de l'art.

c- Les CCF (Centres Culturels Français)

Les Centres Culturels français tiennent un rôle très actif sur la scène artistique d'Afrique Occidentale. La direction et la gestion des CCF sont tenues par des agents de la Coopération française issus de la métropole et les fonds débloqués pour les manifestations artistiques sont supérieurs et plus réguliers que ceux dont peuvent bénéficier les musées nationaux. Ce sont les seules structures qui proposent des aménagements adaptés à tous les arts. Ils sont composés de salles de cinéma, de salles de théâtre, de salles de concert (musique ou danse), de salles d'exposition, de bibliothèques, de médiathèques et d'autres espaces prêts à accueillir des conférences et événements divers. Nous en comptons un seul au Mali, à Bamako, deux au Burkina Faso, à Ouagadougou et à Bobo-Dioulasso et deux au Sénégal, à Dakar et à Saint-Louis. Ce sont des lieux très actifs qui maintiennent un programme mensuel varié. Ce sont aussi souvent des lieux de rencontre où les artistes se retrouvent et dialoguent avec les visiteurs. De nombreux étudiants sont inscrits dans les bibliothèques des CCF et travaillent en consultant la presse internationale.

Outre les concerts, projections, conférences et spectacles, on peut assister très régulièrement à diverses expositions de peinture, de sculptures et de photographie. Leur particularité réside dans l'ouverture des thèmes et des styles choisis. Ce sont

autant d'artistes locaux que d'artistes étrangers qui remplissent la programmation. Les uns sont parfois invités à travailler en collaboration avec les autres pour des expositions collectives. Les expositions sont gratuites, souvent médiatisées et accompagnées de catalogues. La diversité des artistes exposés permet au public d'avoir accès à une ouverture sur l'art contemporain de l'étranger.

Par exemple en février-mars 2001 on pouvait voir au CCF de Bamako une exposition d'œuvres communes des sculpteurs Amahiguere Dolo (Mali) et Alain Kirili (France), mêlant les formes inattendues des bois-socles de sculpteur dogon aux mâts métalliques de l'artiste français. À la même période, au Burkina Faso se déroulait le FESPACO (Festival Panafricain de Cinéma de Ouagadougou) et le CCF marquait l'événement en recevant les artistes plasticiens qui participaient aux Portes Ouvertes de leur atelier. À Dakar, le CCF accueillait les œuvres du plasticien sénégalais Cheikh Niass : des objets hétéroclites détournés de leur fonction et peints avec de la terre. Pendant ce temps, le poète et peintre marocain Mohamed Kacimi occupait avec ses dessins et encres la Galerie de l'Arche du CCF Gaston Berger de Saint-Louis.

Nous ne pouvons que saluer le dynamisme des équipes des différents Centres culturels français et espérer qu'ils continueront à s'ouvrir aux artistes locaux. Espérons aussi que ces centres bénéficieront de davantage de soutiens de la métropole qui semble toujours insuffisants.

2. GALERIES, ASSOCIATIONS ET FONDATIONS

a- Les projets gouvernementaux

Ce n'est qu'exceptionnellement que le gouvernement se trouve à l'origine de projet indépendant ayant pour objectif la diffusion et la promotion de l'art contemporain. Nous avons pourtant repéré deux établissements bénéficiant d'aides ministérielles au Sénégal.

La Galerie Nationale des Arts de Dakar, au centre de la ville, propose des expositions diverses dans un grand espace blanc, propice aussi bien à des expositions de peinture et sculpture de type classique qu'à des manifestations proposant des installations ou des performances.

Il y a aussi **le Village des Arts** en direction de l'aéroport de Dakar mis à disposition de quarante artistes plasticiens. Il est composé de quarante ateliers et d'une galerie. Ce village est la continuité d'un premier village des arts, ancien camp militaire squatté par quelques étudiants en 1977. Au début, ils étaient cinq de la même promotion à investir les lieux, puis, au bout d'un an, ils se sont comptés soixante-quatorze peintres, sculpteurs, écrivains, comédiens, musiciens. Ils n'ont pas subi de répression puisque Léopold Sédar Senghor, président à l'époque, voulait faire des arts les témoins de l'identité et du dynamisme africain. Le Président Senghor avait pour projet de créer une cité des arts (sur le modèle de la Villa Médicis) regroupant toutes les disciplines dans un même espace. Ces jeunes artistes ont donc pu organiser des expositions et profiter d'un grand terrain pour se livrer à toutes les expériences qu'ils désiraient jusqu'au 23 octobre 1983. C'est à l'arrivée au pouvoir d'Abdou Diouf qu'ils ont été expulsés par la force et leurs œuvres jetées. Depuis cela, ils n'ont cessé de protester et de réclamer une galerie nationale, qu'ils ont obtenu assez rapidement, un nouveau musée consacré à l'art contemporain et un nouveau Village des Arts.

C'est dans ce nouveau village, ouvert en 1996, que les mêmes artistes, quinze années plus tard, se retrouvent et continuent à travailler côte à côte. Ils sont moins nombreux et la plupart ont maintenant acquis une reconnaissance dans le milieu international de l'art, mais ils ont répondu à cette mise à disposition d'un espace en commun. Certains vivent dans leur atelier jour et nuit et c'est plus qu'un espace de travail qui s'est formé ici. On peut se demander si ces lieux n'auraient pas fait un meilleur usage en les réservant à la nouvelle génération d'artistes qui éprouvent une grande difficulté à pénétrer dans le cercle de l'art sénégalais. Chaque nouvel artiste offre au Village une de ses œuvres ainsi que chaque artiste étranger qui vient participer à un work-shop. Le village détient donc une banque d'œuvres dont certaines sont exposées dans la galerie. Pour ce qui est de l'entretien des lieux, le gouvernement verse des aides (90.000 Francs français pour l'année 2001, un peu moins de 14 000 euros) afin de couvrir les rénovations et le matériel logistique. L'avantage de cette structure est qu'elle reste ouverte à tous et que les visiteurs-

acheteurs peuvent rencontrer les artistes instantanément. Cette expérience est unique dans les pays qui nous concernent et elle mérite de l'intérêt car elle offre ce qui limite le plus les artistes ; l'espace de créer et d'exposer, les aides matérielles et donc la liberté face aux contraintes financières.

Au Mali, l'Institut National des Arts dispose d'un espace-galerie mais il reste abandonné et fait plutôt office d'entrepôt de toiles. Le gouvernement donne peut-être des aides pour la galerie, mais elles doivent se fondre dans les dépenses de l'ensemble de l'établissement et cet espace n'est pas exploité. Un des étudiants de troisième année, Souleyman Ouologuem, considéré comme le plus talentueux de sa promotion et travaillant sous l'égide d'Abdoulaye Konaté, possède les clés de la galerie où l'on peut le voir travailler assidûment. On en profite alors pour retourner les toiles poussiéreuses adossées aux murs et l'on découvre des tableaux d'anciens élèves ou de professeurs, abandonnés là. C'est un peu triste de voir que la direction de l'école ne met pas à profit cet espace pour encourager les étudiants plasticiens ou pour accueillir des artistes confirmés ou étrangers. Ce constat est d'autant plus déconcertant qu'à Bamako, on ne dénombre pas plus de cinq lieux voués aux expositions.

b- Les projets individuels, les mécénats

Il arrive que des personnalités du pays, ou des étrangers, utilisent leur notoriété ou leur fortune personnelle pour mettre en place des structures destinées à faire la promotion des artistes contemporains. Ce sont souvent des passionnés d'art qui, conscients des carences du pays en galeries, veulent participer à la reconnaissance des artistes. Ils ne bénéficient d'aucune aide gouvernementale mais savent mobiliser des coopérations étrangères ou d'autres amateurs fortunés autour de leur projet. Leur dynamisme permet parfois d'aboutir à la création d'espaces actifs, reconnus et convoités dans le milieu, qui deviennent rapidement des outils indispensables à la diffusion de l'art pour des acteurs et un public en demande.

La Fondation Olorun (olorun signifie *le Dieu créateur* en yoruba) est un lieu de formation, d'exhibition et de vente de peintures, de sculptures et d'objets de

design et travaille conjointement avec l'association Olorun à Paris. Elle a tissé un large réseau d'expositions et de vente dans des magasins et galeries en Europe (Paris, Saint-Jean-de-Luz, Johannesburg, Amsterdam, Belgique) et aux Etats-Unis. Le français Christophe de Contenson est à l'origine de la Fondation. Il a beaucoup travaillé dans l'humanitaire puis il a dirigé des hôtels en France. Sa motivation pour créer cette structure à Ouagadougou s'est trouvée dans un but de développement en faisant travailler des gens en leur permettant de vivre de leur art. " L'Afrique a besoin de travailler au niveau de l'image " affirme-t-il. Il a racheté un bar et l'a transformé en atelier et salle d'exposition. Pour les infrastructures, la Fondation n'a pas reçu d'aide mais elle a maintenant réussi à faire financer ses expositions à l'extérieur par la Coopération Française et la Communauté Européenne. Elle touche aussi 10 % sur les ventes de ses membres. C'est la Fondation qui achète le matériel, hormis quelques dons de machines pour la fonderie, les pigments sont locaux, la colle sert de liant. Les membres ramènent des pinceaux de leur voyage en Europe.

Créée en 1995, la Fondation compte aujourd'hui 30 artistes : 12 peintres, 8 sculpteurs et 10 designers (mobilier, bijoux). C'est Christophe de Contenson qui fait la sélection des artistes "à l'intuition". Il fait travailler les jeunes peintres chez eux pendant des mois avec des mines puis des pigments et ne les fait intégrer la Fondation que lorsqu'il sent qu'ils sont capables d'une certaine maturité dans la recherche et qu'ils veulent innover. Certains étaient menuisiers, ou gardiens de parking mais ils possédaient déjà un don et la maîtrise des bases dans un domaine. Plus qu'une formation, Olorun leur propose un éveil, un perfectionnement. Ces jeunes y trouveront un équilibre car ils sont unis et la Fondation se présente comme une famille où le rassemblement prévaut sur la division. Pour assumer l'intensité de leur commande, les artistes prennent de jeunes apprentis qu'ils réinsèrent en leur apprenant un métier. Ils ont entre 15 et 25 ans et restent trois ans maximums à l'atelier puis laissent la place aux nouveaux mais gardent toujours la possibilité d'exposer à Olorun. Un peintre peut gagner jusqu'à douze mille francs français par mois, ce qui représente un salaire très élevé au Burkina Faso, ou vendre tous ses tableaux à un vernissage pour environ vingt-cinq mille francs qui le feront vivre toute l'année. Ils basculent très rapidement dans un succès auquel ils ne sont pas forcément préparés et cela comporte aussi des dangers. Certains jeunes sont partis en Europe à l'occasion d'exposition et ont été déstabilisés par l'engouement

excessif, presque maternel, du public Européen. Ils ont été manipulés et usés en Occident, ne veulent plus retourner au Burkina et finissent par ne produire que des banalités ocre sur la tradition. Ensuite, ils sont oubliés et désespérés.

La Fondation organise deux ateliers par an et ce sont souvent des Européens qui viennent apprendre aux jeunes. L'an dernier, une étudiante de l'école Boule à Paris est venue enseigner la marqueterie et son savoir faire les a étonnés car il n'y a aucune femme à la Fondation. Les pères de famille refusent de laisser leur fille dans cet univers d'hommes. Il y a aussi eu des ateliers avec d'autres artistes africains (du Sénégal, du Tchad ...) mais les jeunes disent avoir ressenti une certaine condescendance de la part de ces artistes qui considèrent peut-être que les Burkinabés ne font rien d'intéressant. La différence se faisait aussi sentir au niveau des prix exorbitants qu'ils pratiquaient.

Une nouvelle exposition est montée chaque mois sur les murs de la cour. Au centre, les artistes travaillent et autour, les visiteurs passent, découvrant l'atelier au fil des toiles. En février 2001, c'est Hamed Ouattara, jeune talent émergent de la Fondation, qui expose avec ses travaux sur la liberté des gestes. Nous verrons plus précisément son parcours dans l'entretien réalisé avec lui. Parallèlement à ses toiles, nous pouvons voir les tableaux résultant d'un atelier de peinture mené à la MACO (Maison d'Arrêt Correctionnelle de Ouagadougou). Sept détenus ont travaillé sur le thème de la liberté et leurs tableaux sont exposés et vendus à Olorun pour deux cent cinquante francs français. Pour les artistes confirmés extérieurs voulant exposer à la Fondation, se pose souvent le problème des prix trop élevés car s'ils ont déjà exposé en Europe, ils pratiquent les mêmes tarifs et cela ne marche pas avec le fonctionnement d'Olorun.

Selon Christophe de Contenson, au Burkina Faso, les artistes n'ont pas confiance en eux car on croit que les enfants ne sont pas capables et que seuls les adultes sont dépositaires du savoir. Les jeunes artistes sont adultes précocement dans leur vie mais enfantins dans leur maturité, ce qui donne une grande douceur dans leur tableau. Malgré leurs parcours difficiles, ils ne créent pas d'images violentes dans leurs tableaux. « L'idée de la Fondation est d'organiser un pôle de gens dont l'excellence est le vecteur commun, pour sortir d'une Afrique toujours dévalorisée. Il faut créer des références africaines pour sortir du culte de

l'occidental. » En effet, les artistes d'Olorun, armés d'une reconnaissance internationale et d'une grande réussite sociale, sont sujets d'admiration de la part des autres jeunes. Ils sont des modèles de réussite dans leur pays pour une génération qui avait trop souvent pensé jusque-là que le seul avenir était dans l'expatriation.

Au Mali, l'ancienne ministre de la Culture, Aminata Traoré, a joué un rôle déterminant dans la promotion des artistes plasticiens. Elle n'a pas hésité à leur consacrer un espace dans les différentes infrastructures qu'elle a créées. En plein centre de Bamako, elle a ouvert l'hôtel Le Djenné qui offre une architecture de goût, inspirée du modèle architectural sahélien en banco (mélange d'argile, d'excrément bovin et de paille), où l'on peut admirer des œuvres d'artistes contemporains maliens. Non loin, elle a aussi ouvert un restaurant, le San Toro, qui expose des œuvres dans les salles et abrite aussi une galerie. On peut y voir des peintures et des sculptures d'artistes maliens de renom et l'avantage de ce lieu est d'attirer de nombreux visiteurs issus de l'élite malienne ou des coopérants ou encore des touristes fortunés étrangers. C'est précisément ces catégories qui constituent les acheteurs des productions des arts contemporains africains. Mais on peut se demander si elle ne pourrait pas accorder aussi une place aux jeunes artistes. Il est capital de soutenir les artistes confirmés mais ne serait-ce pas plus audacieux d'exposer ceux qui n'ont pas accès à la diffusion de leur travail ? Aminata Traore connaît bien les jeunes talents et sait où les trouver. N'y aurait-il pas un certain élitisme dans la valorisation d'artistes qui ont déjà une place assurée sur la scène internationale ? On verra constamment des œuvres des grands plasticiens Abdoulaye Konate et Ismael Diabate dans les expositions d'Aminata Traore mais on ne sera pas sûr d'en découvrir d'autres. On pourra aussi regretter que les différents ministres de la culture ne s'appliquent pas à ouvrir des lieux moins élitistes, plus accessibles à la population locale.

Le Mali a une grande tradition de photographie et compte des célèbres figures de la photographie telles que Seydou Keita, Malick Sidibe et Alioune Bâ. De nombreux jeunes se lancent dans la photographie professionnelle, souvent plus événementielle qu'artistique, et sillonnent Bamako, leur matériel au cou, avec fierté. Cependant, il faut noter qu'il n'existait pas, jusqu'en 2000 de labos de photographie

pour les professionnels. C'est Amadou Chab Touré, passionné de photographie, qui a décidé de revaloriser cet art et les infrastructures nécessaires à son développement dans le pays. Il est professeur d'Esthétique à l'INA et tient un discours pointu sur les difficultés des artistes maliens. En automne 2000, il a ouvert la **Galerie Chab** de photographie, non loin du Centre Culturel Français. C'est la première qui soit consacrée à cet art pourtant populaire dans tout le Mali. Il n'y a eu aucune participation du gouvernement pour la réalisation de ce projet. Chab Touré a trouvé les fonds dans sa fortune personnelle et dans le soutien d'ambassades étrangères. C'est en présentant son projet à la coopération suisse qu'il a obtenu la création d'un laboratoire de qualité. Il réalise dans sa galerie une exposition nouvelle tous les mois, accompagnée d'un catalogue, où il n'hésite pas à exposer des clichés que la population n'a certainement pas l'habitude de voir. Au Mali, les gens aiment les portraits, "les poses" comme on vous invite à en faire dans chaque endroit de sortie nocturne. Il s'agit d'attitudes déterminées, de sourire ou d'air sérieux, le tout très travaillés avec un cadrage classique. La photographie d'art comme nous l'entendons en Occident est méconnue au Mali et c'est certainement à la Galerie Chab que les plus curieux vont la découvrir. C'est une initiative osée que Chab a menée à bout car il n'était pas soutenu par les institutions culturelles du pays ni poussé par la demande d'un public.

Il semble pourtant nécessaire à la capitale qui accueille les Rencontres de la Photographie Africaine, de maintenir un suivi de la diffusion de l'art photographique tout au long de l'année et de s'efforcer d'initier la population à ses évolutions. Chab Touré a d'ailleurs été nommé directeur artistique des Quatrièmes rencontres de Bamako d'octobre 2001, poste qu'il a sérieusement pris à cœur afin de satisfaire l'exigence des visiteurs professionnels de la photographie venant du monde entier et afin d'affirmer la qualité de cet événement, le seul destiné aux arts à Bamako.

À Ouagadougou s'est ouverte une galerie d'art et d'artisanat, la Galerie **Nuances**, à la fin de l'année 2000. Les artistes du Burkina Faso se connaissent bien et ont de nombreux amis européens expatriés, artistes ou amoureux de l'art. C'est en manifestant leur besoin d'espace d'exposition qu'est né ce projet. C'est une Française vivant à Ouagadougou qui a entrepris d'ouvrir la galerie en plein centre

de la ville. Elle y vend des objets de décoration, des vêtements et des bijoux dessinés par de jeunes stylistes mais aussi des œuvres d'artistes contemporains locaux. Nuances s'est donné pour objectif d'organiser un vernissage d'exposition chaque premier week-end du mois. Ce sont les peintres et sculpteurs locaux qui apportent de nouvelles œuvres et profitent de l'occasion pour rencontrer les visiteurs et présenter leur travail. Ils se mêlent à des artistes d'origine européenne installés au Burkina parce qu'ils y " trouvent mieux l'inspiration ". C'est le cas d'un sculpteur italien qui travaille sur les écorces des différents bois de la région ou encore de Yasmina jeune artiste ayant abandonné Paris pour s'initier à la technique du batik qu'elle a intégré dans sa peinture. Conscients de l'importance du lieu, tous les artistes soutiennent cette galerie en assurant à tour de rôle des permanences et en produisant assez pour proposer des nouveautés à chaque exposition.

Les quatre cas que nous venons d'analyser laissent espérer une multiplication de projets privés de mise en place d'espaces destinés à la diffusion des arts plastiques. Il est indispensable que les amateurs d'art ayant des moyens entreprennent, conjointement avec les artistes, l'ouverture de nouvelles galeries. Ces initiatives font souvent davantage preuve d'activisme et d'audace que les structures gouvernementales car elles n'ont pour seule prétention que de montrer ce qui se fait dans le pays aujourd'hui.

c- Quand les artistes s'unissent ...

Après de maintes réclamations au gouvernement, certains artistes s'unissent autour d'un projet d'association. N'espérant plus de réaction des autorités, ils préfèrent créer des structures à leur manière, tout en prouvant qu'ils sont capables de bousculer le milieu de l'art dans leur pays.

C'est la première génération de grands plasticiens du Mali qui a pris conscience que le mouvement devait avant tout venir des artistes. C'était en 1992. Tout est parti du projet du ministre de la Culture de l'époque, Aminata Traoré, qui demandait la création de la Fédération Nationale des Artistes Maliens. Cette fondation comptait trop de membres pour que des projets précis soient réalisés. C'est pourquoi les peintres et les sculpteurs se sont réunis pour créer l'Association

Nationale des Artistes Plasticiens du Mali. En leur sein les artistes les plus célèbres comme Ismaël Diabaté, le doyen. L'association a organisé de nombreuses expositions collectives mais il y avait trop de divergences entre les artistes. Elle s'est finalement désintégrée, rien ne s'est passé depuis 1999, et ses anciens membres parlent avec nostalgie des manifestations qu'ils avaient menées et déplorent l'incapacité des artistes à s'entendre et à coopérer.

Il est vrai qu'au Mali, nous avons à faire à des personnalités diverses et affirmées qui se maintiennent dans un univers solitaire pour travailler. Ils se connaissent et s'entendent mais préfèrent travailler avec de jeunes apprentis ou avec des artistes étrangers plutôt que de partager leur atelier avec un confrère malien. Tous aspirent à un éveil des arts plastiques dans le pays et ils savent pertinemment que le choc doit d'abord être provoqué par eux et que, pour cela, ils doivent se rassembler. Pourtant, aucun ne prend la tête d'une assemblée pour entraîner les autres. Cette disposition des aînés pour la solitude ne donne pas vraiment la motivation aux jeunes générations d'artistes de s'allier. Un jeune, travaillant sous l'égide d'un artiste reconnu, n'aura pas la démarche d'aller vers un camarade travaillant aux côtés d'un autre. Il y a une fierté dans la transmission d'un enseignement. Une rivalité peut rapidement naître entre les jeunes si les aînés ne montrent pas une ouverture suffisante aux autres artistes. C'est certainement cette force collective qui fait défaut à la mouvance artistique malienne et qui la condamne à un isolement, mais cela, nous l'espérons, ne peut être que temporaire.

Il arrive aussi que des artistes, ayant suivi une formation à l'étranger, profitent des influences qu'ils ont intégrées et de leurs connaissances pour créer des structures. C'est une démarche souvent fructueuse qu'illustre parfaitement la détermination du peintre malien Hama Goro. Sortant de l'INA de Bamako, il a voulu parfaire sa formation en suivant le cursus d'Arts Plastiques aux Pays Bas de 1995 à 1997. De retour à Bamako, il devient membre de l'association *Jamana* qui sera bientôt transformée en centre culturel *Soleil d'Afrique*. Hama Goro a réussi à acquérir le soutien de la Fondation Prince Claus des Pays Bas qui fait partie de l'association *Rain Club* composée de plusieurs centres à travers les continents. Elle compte des centres au Pays Bas, en Argentine (Trama à Buenos Aires), deux centres au Mexique, en Indes, en Indonésie, en Afrique du Sud (Pulse à Durban) et

maintenant au Mali. *Soleil d'Afrique* a donc été initié pour participer à un large programme de rencontres et d'échanges entre les artistes au niveau international. La majorité des fonds proviennent des Pays Bas et le gouvernement malien n'a rien versé pour soutenir ce projet d'envergure.

L'inauguration du lieu s'est déroulée le 6 mars 1999 à travers une exposition réunissant la majorité des artistes du Mali, suivie d'une conférence autour du "concept de l'art contemporain en Afrique". Ont participé à cet événement de nombreux artistes, historiens et théoriciens de l'art au cours duquel un débat a fait apparaître maintes controverses. Nous aurions aimé avoir un compte-rendu de cette conférence mais le suivi médiatique et éditorial n'a malheureusement pas eu lieu. Les intervenants niant parfois, après coup, leurs propos, *Soleil d'Afrique* n'a pu obtenir d'approbation pour éditer les documents prévus. Nous regrettons ces cafouillages qui plongent une conférence, pourtant au cœur d'un débat primordial, au rang de l'anecdote puisque, ne laissant aucune trace, elle ne peut donner suite à d'éventuels rebondissements ou approfondissements. Nous avons raison d'espérer cependant qu'une autre rencontre de ce type puisse bientôt avoir lieu, de nombreux artistes et acteurs du monde artistique malien en ont émis le souhait. Les premiers jours de *Soleil d'Afrique* ont donc débuté avec faste et fracas et l'ambition de ses activités semble être bien gérée. Elle a son siège dans le centre de Lafiabougou, faubourgs de Bamako, et est composée d'une salle d'exposition de 60 m², d'un espace de travail de trois salles multifonctionnelles et d'un magasin. La permanence du lieu est assurée par les initiateurs du projet, Hama Goro, Bourama Diakité et Mamadou Amadou Keita, que l'on trouve toujours au travail dans la cour. Ils ont déjà réalisé plusieurs ateliers.

Durant l'été 2000, quinze artistes utilisant la peinture comme moyen de communication sont venus de tous les continents pour réaliser une œuvre commune, avec toutes les problèmes logistiques et linguistiques que cela entraîne. Les maliens Omar Camara Ka, Ibrahima Koné, Sira Sissoko et Ismaëla Atsou Kakou ont participé à cet atelier avec des artistes asiatiques, européens et sud-américains. Ils ne parlaient que rarement la même langue mais ils ont observé ce qui se passe généralement en atelier international, les échanges ont rapidement été clairs et sereins et les artistes sont arrivés à des compositions fluides et harmonieuses. Les investigations de l'association confirment la relativité des langues d'origines parlées

au profit d'un langage faisant appel à toutes les sensations et accessible à tous. Cet atelier a donné lieu à une exposition à Lafiabougou entre le 5 et le 15 octobre 2000 puis au CCF de Bamako en mars 2001.

Soleil d'Afrique a reçu un atelier de photographie en novembre 2000 rassemblant quinze photographes d'origines différentes. Malik Sidibé, Malien et le Belge Michel François ont dirigé l'atelier. Sont prévus un atelier sur les objets de récupération et un autre atelier de photographie lié à la Biennale de Photographie de Bamako. Jusqu'à présent les artistes étrangers étaient logés dans des familles du voisinage, ce qui leur permettait, au delà de la démarche artistique, de découvrir la culture malienne. Mais l'association tend à agrandir sa structure et projette d'aménager un lieu d'hébergement. Les étudiants de l'INA participent à tous les évènements et l'association leur propose de travailler ou d'exposer dans ses locaux pour préparer leur diplôme de fin d'étude. C'est le premier organisme que nous ayons rencontré au Mali qui tienne compte de l'isolement des étudiants des Beaux Arts. En leur faisant rencontrer des artistes du monde entier, l'association offre un nouveau souffle à la future génération d'artistes maliens. Les ateliers internationaux permettent aux artistes étrangers de s'ouvrir sur l'art contemporain malien et, du même coup, aux artistes maliens de s'ouvrir sur l'extérieur. Ce sont de telles associations qui participent à l'évolution des arts plastiques aussi bien en Afrique qu'ailleurs car elles agissent concrètement en provoquant l'échange entre les cultures.

Parmi les associations nous devons aussi citer *Acedo*, formé par des artistes burkinabés en 1999. Ce sont des sculpteurs et des peintres qui se sont réunis pour organiser des manifestations mais surtout pour former les jeunes et les élèves et de leur donner accès à l'art. Le secrétaire général est le sculpteur Michel Tounda Sam, autodidacte qui a d'abord suivi des stages de design au CCF de Ouagadougou avec les français Georges Vidal et François Kiené. Parti du mobilier, il a trouvé son propre style, expose et vend en Afrique et en Europe. Son parcours a été long mais évolutif et c'est pour montrer les possibilités de carrière qui s'ouvrent aux jeunes qu'il a voulu s'allier à d'autres artistes. Il s'agit pour eux de "dé-dramatiser" l'art, de le faire accepter dans le quotidien des familles.

A Dakar, le jeune peintre Abdala Faye, dit Prince Abdel, travaillait régulièrement avec un autre artiste dit Grand-Père, qui est handicapé physique et tous les deux ont constaté que les enfants handicapés étaient peu pris en charge au Sénégal. Ils ont essayé d'organiser des choses seuls mais ils ont vite compris qu'ils devaient faire appel à d'autres artistes, qui ont participé entre autre à la réalisation des fresques dans les hôpitaux. Ensemble, ils ont voulu élargir leurs projets et pour cela, ont créé l'association Art Express. Ses membres sont issus pour la plupart d'une jeune promotion de sortants des Beaux Arts de Dakar tels que les peintres Samba Fall, Aïcha Aïdara et Mouhamadou Ndoye, dit Doud'ndoye, tous trois élèves de 1995 à 1999. Ils se côtoient fréquemment et profitent de la structure associative pour organiser des actions artistiques.

3- EVENEMENTS ET MANIFESTATIONS ARTISTIQUES

a- Les Biennales

DAK'ART

C'est à Paris lors du premier congrès des écrivains et artistes noirs en 1956 qu'apparut le projet de créer un festival réunissant les artistes africains. En avril 1966 se déroula à Dakar le premier Festival des Arts Nègres sous le patronage de Léopold Sedar Senghor, d'Aimé Césaire et d'André Malraux. C'était la première fois que l'on considérait que la valeur des œuvres artistiques africaines méritait un intérêt tout particulier et qu'on lui consacra spécialement un événement d'envergure. L'organisation du festival fit appel à de nombreuses personnalités internationales. Il y eut plusieurs autres festivals d'art panafricain à Alger en 1969, à Lagos au Nigeria et à Libreville au Gabon mais ils ont eu moins de succès et n'ont souvent pas donné suite à d'autres éditions.

Au Sénégal, les artistes n'ont cessé de se battre conjointement pour instaurer une biennale régulière et c'est en 1992 que commença la première Biennale de l'Art Africain Contemporain de Dakar qui se perpétue fidèlement jusqu'à aujourd'hui (éditions de 1992, 1996, 1998, 2000 et 2002), gagnant à chaque édition en finesse et en maturité. Les expositions se diversifient dans les techniques des œuvres choisies. En 2000, la sélection nous présentait des peintures et des sculptures mais aussi des

photographies, de nombreuses installations et quelques performances. Parmi les installations, nous compterons celles des Sud Africains Tracey Rose et Zwelethu Mthethwa, des marocains Younés Rahmoun, Mounir Fatmi et Hassan Darsib ou encore les témoins de douleurs du sénégalais Soly Cissé. Parmi les expositions individuelles, nous relèverons celle du camerounais Bili Bidjocka avec l'eurasienne Vanassa Van Obberghen qui nous propose un parcours imaginaire dans Dakar à travers une ligne tracée sur le plan de la ville. Simon Njami confie que la recherche de Bili Bidjocka illustre la remise en question des vieux dogmes et pratiques qui enferment l'art dans une définition préétablie, nuisant à la créativité.

« C'est à mon sens le cœur de la quête de Bidjocka : l'art ne saurait être une chose fermée, définie, en un mot, morte. L'art au contraire se doit d'être ouverture, interrogation, hésitation, questionnement. Comme s'il s'agissait d'un territoire à l'abord duquel nous sommes nus. Une *terra incognita* pour laquelle toutes les cartes seraient encore à inventer. Et le travail qui nous est proposé ici dans son aspect formel comme dans sa quête intellectuelle, se veut peut-être une métaphore vivante de cette attitude là. Et dans cette autre débat, omniprésent en cette biennale africaine, un clin d'œil sur `` l'Africanité ``. »

La pertinence d'une telle œuvre dans sa démarche et les questionnements qu'elle suscite permettent à la biennale se placer petit à petit à une place déterminante sur la scène des événements artistiques mondiaux. Les difficultés d'organisation et les inégalités qualitatives des expositions que l'on entend souvent reprocher à Dak'Art doivent être surmontées pour lui permettre de devenir un témoin de l'évolution certaine d'un art en pleine vitalité. En peu de temps, nous avons rencontré de nombreux artistes faisant preuve d'une réflexion sincère et profonde qui méritent d'avoir des moyens de diffusion d'une qualité reconnue à l'échelle internationale et la biennale de Dakar semble être toute désignée pour incarner cette force.

Il y a cependant un point qui semble partager les opinions au sujet de la sélection des artistes. Faut-il, comme cela s'est toujours trouvé, consacrer l'exclusivité de la Biennale aux seuls artistes africains, ou au contraire ouvrir son accès à la scène internationale ? Cette question est abordée par Ousseynou Wade, actuel Secrétaire Général de Dak'Art, aussi bien que par les artistes sénégalais. Cette exclusivité trouve-t-elle encore sa justification alors que les artistes du

continent réclament leur reconnaissance en tant qu'artistes du monde plus qu'en tant que représentants de l'Afrique ?

Christian Lavigne, directeur de *Toile Métisse* (ONG Culturelle et technologique) nous donne sa position :

« Seuls les artistes africains ou afro-américains - mais aussi les artistes résidant en Afrique ont le droit d'exposer à la biennale de Dakar. Ce parti pris peut être contestable à une époque de mondialisation des échanges, où les artistes bien souvent recréent leur propre identité culturelle à partir de fragments de mémoires empruntés aux cours de leurs voyages intérieurs, sentimentaux ou réels. Une biennale sur le thème des *Impressions d'Afrique*, ouverte aussi à des Chinois, des Indiens ou des Européens, serait sans doute plus pertinente et plus riche de rencontres. D'ailleurs certains artistes africains craignent justement les effets d'étiquette et de ghetto : ce sont avant tout des artistes contemporains ouverts sur le monde. Somme toute, et l'histoire de l'art nous le prouve depuis la nuit des temps, la question des origines ou de la nationalité d'un créateur reste secondaire au regard de son talent et de son apport personnel au patrimoine de l'humanité. Lully est-il un compositeur français ou italien ? Gauguin est-il un peintre polynésien ? Picasso a-t-il fait du cubisme un mouvement espagnol ? Vaines questions. L'Art est sans frontière. »

Au cours des entretiens que nous avons eu, nous avons perçu que les artistes aspirent à une ouverture de la biennale à tous les continents. Si le concept de n'y exposer que des artistes africains méconnus du reste du monde était sensé en 1966, il correspondait à une nécessité de l'époque liée aux récentes indépendances des pays africains, alors que régnait un élan identitaire et indépendantiste. Il est vraisemblablement temps de restituer les artistes africains à un plus large public et d'amener les artistes du monde à l'Afrique.

Les quatrièmes **Rencontres de la photographie africaine de Bamako** ont eu lieu du 15 au 21 octobre 2001. Cette manifestation a été organisée sous l'égide du

ministère de la Culture du Mali en partenariat avec notamment l'Association Française d'Action Artistique/Programme Afrique en Création, le ministère français des Affaires étrangères et l'Union Européenne. Elle a suscité de nombreux enthousiasmes en Afrique comme en Europe autour d'une volonté d'offrir un événement d'une grande qualité artistique. Des expositions ont été montées à Bamako mais aussi dans les régions désertiques du nord à Tombouctou, à Gao, à Kidal ainsi qu'à Kayes à l'Ouest, première ville d'un cercle enclavé, souvent oubliée des manifestations culturelles.

De plus Pascal Baba Coulibaly, ministre de la Culture du Mali, annonce dans une lettre introductive que : « Cette quatrième édition marque une rupture avec le passé dans le sens où elle va prendre place dans les rues, refusant d'être un événement élitiste, elle choisi d'être une célébration populaire et démocratique. » On peut se réjouir de constater que les autorités locales prennent non seulement conscience de l'importance de bannir les frontières entre l'art et la population mais aussi qu'elles prennent le risque de le formuler et d'en faire l'enjeu essentiel de la biennale.

Plus d'une quinzaine de pays africains ont été représenté par 108 photographes (dont dix maliens). Des expositions internationales, nationales, monographiques et thématiques, ont été présentées. Simon Njami, directeur artistique, nous rappelle que l'accent a été mis sur les nouvelles technologies représentant “ le moyen le plus sûr d'abolir les frontières et de sortir de l'isolement. ”

Les expositions ont été accompagnées d'un séminaire traitant du *circuit international de la photographie* (le marché de la photographie, préservation, collections acquisitions, formations et festivals). Une équipe de huit photographes et vingt journalistes africains ont aussi été réunis autour d'un workshop illustrant *la place de la photographie dans la presse*.

Avec l'organisation d'événements de telle envergure, on peut dire que l'Afrique ne manque pas de peser dans l'actualité artistique mondiale. Cette autonomie prend de l'ampleur à travers les différentes éditions, toujours plus louables, du Dak'Art pour les Arts plastiques, de la Biennale de Bamako pour la photographie, mais aussi du FESPACO de Ouagadougou pour le cinéma, du MASA

d'Abidjan pour le théâtre. Ces festivals permettent non seulement à la population d'accéder aux créations émergentes sur le continent, de provoquer la rencontre des artistes et de mener une réelle réflexion sur les enjeux de l'art en Afrique. .

b- Diverses manifestations

Nous avons assisté à Ouagadougou à une initiative qui nous a particulièrement séduit. Au mois de février 2001, se déroulait le Festival Panafricain de Cinéma (Fespaco) qui rassemble de nombreux visiteurs, amateurs, passionnés ou professionnels du cinéma international, dans la capitale du Burkina Faso. Les artistes plasticiens n'ont pas voulu se tenir, comme de coutume, à l'écart de cette manifestation internationale et ont tenu à se dévoiler aussi au public. C'est pourquoi ils ont organisé pendant le Fespaco deux semaines de " **Portes ouvertes sur les ateliers d'artistes** ". Huit sculpteurs, onze peintres, deux designers, un pyrograveur et un potier ont participé à cette initiative, sans précédent au Burkina. Un guide a été publié afin de faciliter les visites, avec le soutien du ministère des Arts et de la Culture, des ambassades de France et du Royaume des Pays Bas. Il contient une présentation de chaque artiste (œuvres et portraits photographiques en couleur et texte) ainsi que des plans de la ville et des emplacements des ateliers. Les vingt-trois artistes avaient aménagé leur atelier en salle d'exposition, investissant parfois la cour et la maison familiale et certains ont hébergé les œuvres d'autres créateurs qui habitaient trop loin du centre pour participer, tel que Christophe Sawadogo qui invitait le peintre Sambo Boly à exposer dans son atelier. Pour plusieurs raisons, on peut dire que ces portes ouvertes ont été une grande réussite. D'abord, les artistes ont pris conscience qu'ils pouvaient organiser des choses ensemble, simplement, sans passer par l'organisation des grandes infrastructures. Les soutiens sont essentiellement intervenus au niveau de la réalisation du guide mais l'organisation a été gérée conjointement par les participants. Ensuite, les visites ont été nombreuses. La communication a été bien faite et les festivaliers et le voisinage des artistes ont montré un intérêt certain pour les plasticiens. C'est surtout la population locale qui nous intéresse car les gens n'ont pas l'habitude de rentrer dans les ateliers et l'occupation des artistes leur semble mystérieuse. C'est la curiosité qui les a poussé à entrer, cette fois ci, chez leurs voisins marginaux et la plupart ont montré un étonnement positif et ont interrogé les artistes sur leur démarche. Cet échange reste

trop rare et c'est à travers des initiatives comme celle-ci que l'on pourra mieux intégrer les artistes dans leur environnement.

Restons au Burkina Faso, pour analyser un autre événement de qualité. Il s'agit du Symposium international de sculpture sur granit de Laongo, village situé à 40 km de Ouagadougou. Le sculpteur Siriki Ky est l'initiateur du projet. Il a suivi une formation à l'Ecole des Beaux-Arts d'Abidjan puis à l'Académie des Beaux-Arts "Palla" de Piétrasanta en Italie. Il est présent sur la scène internationale depuis 1985 et c'est en France et en Allemagne qu'il a découvert des carrières sculptées. Connaissant le site de Laongo, il a décidé de fonder un symposium au Burkina en 1989 dont la particularité serait de se dérouler in situ. Contrairement à la majorité des autres symposiums de sculpture, la pierre n'est pas extraite et déplacée pour la travailler ailleurs mais les artistes choisissent un bloc dans la nature qui sera laissé sur l'emplacement de son lieu de transformation. Les artistes viennent de tous les continents et c'est Siriki qui se charge de la sélection et de l'organisation.

Les sculpteurs se connaissent souvent par leur participation à certains des deux cent symposiums à travers le monde. Ils sont choisis entre autre pour leur capacité à s'adapter à la vie en communauté. A Laongo, ils disposent d'un village de cases en banco, à quelques mètres du site mais en dehors de la ville. Ils passent un mois à travailler et à vivre ensemble, se prêtant le matériel et échangeant leurs techniques. Siriki est à l'origine d'une autre rencontre de sculpteurs dans le désert de Mauritanie dont la première édition s'est déroulée en janvier 2000 et en décembre 2001. Il prévoyait aussi pour octobre 2002 un symposium dans le désert de Gobi en Mongolie. Il aime provoquer des rencontres d'artistes dans des milieux à priori hostiles et reculés comme les déserts parce que, dit-il, « on est coupé de la civilisation et l'on ne peut pas faire resurgir de la méchanceté. Il n'y a pas de culture. Les artistes chinois, américains, français, albanais, canadiens ou uruguayens se rencontrent et, très rapidement, s'entendent comme s'ils se connaissaient depuis longtemps. Nous apprenons à vivre et à travailler ensemble dans des conditions extrêmes. C'est un clin d'œil au monde qui tend à la tolérance. »

La cinquième édition de 2001 se déroulait du 16 février au 16 mars et réunissait une vingtaine d'artistes du Burkina Faso, du Mali, de la Côte d'Ivoire, de France, d'Italie, de Hollande, du Paraguay. Chacun travaille à son rythme en s'adaptant à la canicule, choisissant l'emplacement et le thème de son œuvre. Des

affaires personnelles interrompent parfois le travail à travers des appels des pays d'origine signalant des incidents qui contraignent certains artistes à abandonner ce monde de pierres et de formes. Ils partagent des moments forts ensemble, au-delà de leur création.

Il est troublant d'errer dans le site, au hasard des blocs de granit, laissés là par les siècles. Les sculptures des éditions précédentes surgissent dans les carrières. Elles ont imposé leur présence à la roche brute et se sont mêlées à celle-ci. Contrairement aux sculptures en court, elles ont déjà la teinte et les marques du temps. Cet environnement sauvage est devenu leur territoire et, en l'habitant, les sculptures le font vivre. Les œuvres sont tantôt tribales, se limitant à des stries troublant la forme de la roche, tantôt abstraites, transformant la pierre en une forme raffinée et synthétique. Il y a aussi des visages, des corps polis qui se dissimulent ou s'étirent aux mouvements du Soleil. Les sculptures évoluent indépendamment les unes des autres, mais toutes sont solidaires.

Ce symposium international commence à être connu dans le milieu et fait de Ouagadougou un passage obligé pour les sculpteurs. L'avantage est qu'il fait déplacer des artistes du monde entier qui travaillent de concert avec les burkinabés et autres artistes africains. Ils créent ensemble des œuvres dont la pérennité enrichit le patrimoine artistique du pays et qui tend à s'agrandir à chaque nouvelle rencontre. Jusqu'à l'an dernier, le site était ouvert au public et l'accès en était gratuit mais le ministère de la Culture a fait clore le site et le village des artistes par un mur et l'entrée est désormais payante. Nul doute que ce changement a été mis en place pour déjouer les dégradations volontaires mais cette décision enlève malgré tout à l'aspect sauvage et spontané de ce lieu singulier. Si cela risque de ne rien changer pour les visiteurs étrangers, nous craignons que les populations environnantes viennent moins librement dans ces lieux.

C . LA RECEPTION, DU STATUT DE L'ART

1-La délicate question de la religion

Nous savons que les différentes religions ont joué un rôle essentiel dans l'évolution de l'art, notamment de la peinture et de la sculpture. Les imageries ont le plus souvent servi à exacerber le pouvoir de la religion et, à l'opposé, toutes les représentations ayant d'autres aboutissements ont été violemment réprimées et détruites. Les religions tiennent une place déterminante en Afrique alors que dans nos sociétés occidentales, elles semblent traverser de profondes crises car les nouvelles générations s'en détournent. Mais la notion de respect est essentielle en Afrique, le respect des hommes bien sûr, et particulièrement le respect des anciens, de la tradition et par conséquent de la religion. On pratique généralement la religion enseignée par les pères et c'est cela qui unit la famille et lui permet de s'insérer dans la société. Les enfants reçoivent très jeunes une éducation religieuse par le biais des écoles ou des grands-pères. Que ce soit au Mali, au Burkina Faso ou au Sénégal, la religion musulmane est largement majoritaire avec plus de 90 % de la population.

a- L'Islam

Le mot *islam* signifie soumission à Dieu. L'Islam, qui veut rétablir dans sa pureté initiale la religion d'Abraham, fut révélée au prophète Mohammed par l'archange Gabriel à la Mecque au début du septième siècle. L'arabe, véhicule du message divin, devint la langue sacrée et le Coran, le texte sacré. Nous rappèlerons brièvement les cinq piliers de la foi : la profession de foi (*sahàda*), la prière rituelle (*salât*), le jeûne de ramadân (*saun*), l'aumône (*zakât*) et le pèlerinage à la Mecque. Le respect de ces commandements permet aux fidèles d'accéder au but de la vie de tout musulman, le paradis et la contemplation de la face de Dieu.

La diffusion de l'Islam en Afrique noire s'est faite progressivement par le biais des échanges commerciaux avec le Maghreb, des invasions successives et des mouvements de populations. Les récits que nous avons de cette période sont rares et ne permettent pas d'établir avec précision les dattes de la propagation de cette religion monothéiste en Afrique Sub-saharienne. A l'ouest du continent, il semblerait que ce soit les populations commerçantes berbères qui établirent le

premier contact. Des caravanes qui venaient échanger le sel contre l'or et les esclaves comportaient des hommes de religion et des savants. Le royaume du Ghâna, s'étendant des actuels Mali et Sénégal jusqu'en Mauritanie, avait déjà subi une grande influence musulmane au Xème siècle. Des écrits de voyageurs arabes de l'époque rapportent que vers 950, on trouvait dans la capitale de nombreuses mosquées et maîtres du Coran. C'est avec l'invasion des almoravides à la fin du XIème siècles que la région connu de nombreuses conversions. Mais c'est sous l'empire du Mali que naquirent les grandes royautés qui firent de l'attachement à la religion une preuve de grandeur. Il y eu d'abord le légendaire règne de Soundiata Keita (de 1230 à 1255), puis celui du mansa Kanku Mûsâ (de 1312 à 1332) qui imposa l'Islam comme religion d'état. Mais l'adhésion généralisée des populations à cette religion monothéiste ne se radicalisa que très progressivement et toujours à la condition d'un inévitable syncrétisme avec les croyances traditionnelles.

Aujourd'hui les populations qui nous intéressent semblent plus que jamais attachées à l'Islam qui fait office de condition d'intégration dans la société. Les piliers de l'Islam rythment la vie de la majorité des habitants des villes aussi bien que celle des villageois. Les écoles coraniques sont implantées dans toutes les régions des trois pays. Les vendredis, jours de la grande prière, les rues sont systématiquement bloquées aux abords des mosquées et les activités s'interrompent. Il faut prendre garde à ne pas s'interposer entre le fidèle en prière et la direction de la Mecque à moins que ce dernier ait pensé à placer un objet devant lui. Les voyages à travers le pays sont aussi rythmés par les prières. Les cars s'arrêtent pour permettre aux passagers de faire leurs prières avec sur les bords de la route les hommes d'un côté et, de l'autre, les femmes couvertes de tissus. La religion s'impose à tous et celui qui ne suis pas la masse accomplissant son devoir de fidèle ne peut que se sentir qu'exclu. Il aura à affronter les regards des bons pratiquants et, bien que les réprobations ne dépassent souvent pas les regards accusateurs, il sentira une incompréhension de la part de la société toute entière. Ce qui frappe le plus, c'est l'effet d'unicité dans l'union de tous ces croyants en prière. La religion a cette puissance qui fait émaner une force intense de la foule. Tous se meuvent au même rythme en répétant avec exactitude les mêmes gestes et les mêmes paroles dans lesquels leurs regards se perdent. Les voix des muezzins résonnent en échos d'une mosquée à l'autre. La ville est plongée dans cette stupeur enivrante dès le premier

appel de 5 heures du matin jusqu'au dernier, à la nuit tombée, entrecoupée par des inter-prières qui contrastent radicalement. C'est particulièrement dans les villes qu'apparaissent ces contrastes. Les villes sont marquées par une modernité qui gagne du terrain, qui s'affiche dans les rues à travers les nouvelles constructions, les nouveaux matériaux, les magasins et la mode. Les citoyens s'activent et tendent de plus en plus au confort que peut leur offrir cet environnement en pleine effusion. Pourtant, à Bamako, à Ouagadougou ou à Dakar, cette agitation, qui semble courir après le temps perdu dans les colonisations et les dictatures successives, se trouve polarisée et "mise en attente" à chaque heure de prière.

Le statut de l'image dans l'islam soulève de nombreuses controverses pour les théoriciens mais aussi au sein même de la communauté religieuse. Selon Marthe Bernus-Taylor dans son livre L'art en terres d'Islam, l'opinion courante selon laquelle l'art islamique est un art d'abstraction où n'apparaissent pas les figures humaines, repose sur une affirmation erronée. En effet, si l'on se réfère purement au Coran, l'unique interdit qui touche à cette question porte sur les images en tant qu'objets d'adoration. " Le péché le plus grave devient celui d'associer à Allah, Dieu unique, des divinités imaginaires ou matérielles. " Dieu est un mystère informulé et il est exclu de le concevoir selon une vision anthropomorphique. Il doit demeurer cette énigme informelle que les bons fidèles pourront découvrir lors de leur accès au paradis. C'est pourquoi les édifices et ouvrages religieux musulmans ne comportent théoriquement aucune représentation d'Allah et qu'aucune iconographie ne peut provoquer l'adoration. En ce qui concerne la représentation des êtres humains, rien n'est signalé dans les sourates du Coran mais des interdits apparaissent dans les hadiths. Selon la définition de René-Luc Moreau dans Africains Musulmans, un hadith rapporte une parole, un geste du prophète ; l'ensemble des hadiths constituent la Tradition de Muhammad, source seconde de la foi en l'Islam, après le Coran. Certains hadiths, dont l'authenticité ne peut être certifiée, accusent le peintre de vouloir rivaliser avec le Créateur, seul capable de donner l'âme aux êtres inanimés. On dit même que les artistes ayant produit des représentations humaines devront donner vie à leur œuvres pour obtenir l'accès au paradis. Devant leur incapacité, ils seront évidemment gravement punis de l'audace dont ils auront fait preuve en insinuant qu'ils avaient le même pouvoir de création que Dieu. Ces rapports de paroles du prophète sont bien connus de la population

mais les gens croient trop souvent qu'ils émanent directement du Coran, indiscutable par essence. Cet interdit reste trop enraciné dans les mentalités d'une grande partie de la population qui ne saurait s'intéresser aux productions artistiques par peur de cautionner une pratique condamnée par Dieu. Devant des arguments relevant du sacré et du profane, on ne peut épiloguer ni espérer de changer les mentalités. Qui sommes nous pour contredire Dieu ? Que savons nous du comportement à adopter pour s'attirer les bonnes grâces de Dieu et assurer sa place après la mort ?

Il y a toute une partie de la population qui se détourne radicalement des arts plastiques et de la photographie et nous ne pouvons que déplorer que ce comportement soit peut-être dû à une interprétation abusive des écrits sacrés. Dans un sens, nous serions moins inquiets si ce déplacement d'interprétation ne s'appliquait qu'aux images et n'abordait pas la liberté des hommes et femmes. Bien sûr, en Afrique occidentale nous n'avons pas assisté à un fanatisme religieux tel que celui des talibans en Afghanistan, mais il faut tout de même signaler que le patrimoine artistique a plus que souffert de cette dénonciation de l'art. Une grande partie des sociétés animistes ont abandonné la production de leur statuaire lors de leur conversion. Les œuvres anciennes ont subi une perte de valeur de la part de ceux qui, autrefois les vénéraient et, bien qu'on leur attribue toujours des pouvoirs et qu'elles inspirent toujours la crainte, les populations locales n'ont pas hésité à en faire des objets au centre d'un commerce très rentable et maintenant illégal. Nous ne savons pas exactement si des opérations de destructions d'œuvres ont été menées au nom de la religion musulmane en Afrique sub-saharienne mais cela ne serait pas étonnant, lorsque nous constatons que toutes les conversions massives ont été accompagnées de pillage et destruction des témoins de la culture précédente. Cependant, force est de constater que les musulmans de ces régions n'ont pas évacué les croyances traditionnelles et que ces œuvres conservent toujours leur charge de sacré. En effet, si l'Islam a pu si bien s'intégrer dans les cultures d'Afrique noire, c'est certainement parce que ses propagateurs ont su adapter leurs coutumes à certaines pratiques issues de l'animisme. Par exemple, la plupart des maliens musulmans iront consulter le marabout au même titre que le sorcier pour régler leurs problèmes. Ils ont besoin d'aller voir les deux pour s'assurer les protections divines. Ils gardent profondément en eux des croyances animistes mais ils ne l'avoueront que difficilement. Cet amalgame semble difficile à saisir pour

nous, occidentaux bercés par la religion catholique qui a définitivement fait disparaître les croyances de nos ancêtres sous la réserve cependant que le christianisme, lui aussi, a très souvent pris garde d'installer ses églises sur d'anciens lieux de culte des sociétés païennes. Faut-il citer aussi, lors de la Reconquête des terres conquises par les musulmans, par les rois catholiques espagnols du placage à Cordoue d'un site liturgique chrétien dans les lieux même de la splendide mosquée. Malgré tout, nous avons du mal à saisir comment des croyants semblant être profondément attachés à l'Islam, peuvent, simultanément, perpétuer des pratiques d'une religion ancestrale polythéiste. Sur la question du syncrétisme, René-Luc Moreau nous signale qu' « il s'agit du jeu normal du dialogue et des échanges culturels, conforme aux lois de l'adaptation et de l'adoption. »

Qu'en est-il alors du statut de l'art dans ce contexte religieux équivoque. En analysant ce que l'art représente dans les sociétés animistes, nous saisissons mieux pourquoi l'art contemporain se heurte à quelques difficultés.

b. L'animisme

Pour replacer une définition de l'animisme, nous faisons appel à l'Encyclopédie Hachette 2001. « La presque totalité des peuples africains connaît la notion d'un dieu suprême généralement considéré comme créateur: Amma chez les Dogons; Faro chez les Bambara; Nyamé chez les Ashanti, Olotum chez les Yoruba; Nyambé dans l'Ouest du Cameroun, etc. D'importance variable selon les panthéons, le dieu suprême est souvent considéré comme lointain; la plupart des cultes s'adressent plutôt aux dieux secondaires, qui sont plus ou moins considérés comme ses messagers. [...] Pour la plupart des peuples africains, la religion vise à la réalisation du bonheur des hommes, bonheur proportionnel à la force vitale que possède chacun. [...] Chez l'homme la force vitale se localise dans tous les organes du corps, et de ces divers éléments qui se dissocient à la mort, il en reste un qui garde sa personnalité pour une nouvelle existence : celle d'ancêtre. La vie d'ancêtre se déroule en général dans deux endroits à la fois : au séjour des morts ainsi qu'au village où ils ont été enterrés et d'où ils surveillent les vivants. [...] Les croyances déterminent de façon contraignante la pratique de certaines activités économiques – forgerons, potiers, tisserands selon les divers peuples – , et les tabous qui les

entourent donnent naissance à des “castes” socioprofessionnelles – il est ainsi exclu qu’un non-forgeron se mette à forger ses propres outils. Souvent, les gestes même accomplis par les membres de ces castes dans l’exercice de leur métier sont strictement déterminés en fonction de la cosmogonie. ”

Il nous semblait essentiel de rappeler ces éléments fondamentaux de la construction sociale. En imposant les religions monothéistes, les conquêtes musulmanes et les colons européens ont bouleversé l’édifice de l’Afrique traditionnelle mais les croyances d’inspirations animistes restent très vives dans le coeur des personnes que nous avons croisé et jouent aussi un rôle dans la perception de l’art.

En Occident, il y a une distinction précise entre l’objet d’art, pris en considération pour sa beauté, et l’objet usuel. Avant la Renaissance les œuvres étaient vouées au culte religieux et ce n’est qu’avec le concept de *l’art pour l’art* que les auteurs des œuvres ont été reconnus et ont signé leurs créations. Elles ont trouvé une reconnaissance pour leur qualité esthétique. Or nous savons qu’en Afrique, l’objet utilitaire et l’objet d’art ne font qu’un. L’objet d’art n’existe pas par sa beauté, il n’existe qu’à travers son caractère utilitaire, qu’il soit culturel ou non. Nous le constatons très généralement dans les intérieurs des habitations munies de confort où les armoires, canapés et tapis sont particulièrement décorés avec dorures et dentelles, mais on notera qu’hormis le mobilier utile, très peu d’objets simplement décoratifs ont leur place. Il y a l’essentiel, qui, selon la qualité de vie des occupants, peut afficher une ornementation ostentatoire. Mais ce n’est qu’une certaine élite ouverte sur les modes occidentales, qui jugera agréable de posséder et d’exposer des tableaux ou des sculptures dans sa maison. Nous ne pouvons détacher cette conception de l’histoire de l’art africain. Plus que des témoins de la foi, les objets d’art étaient de véritables médiateurs entre la communauté villageoise et les dieux. On peut dire que les premières statues étaient réellement des créations. Puis elles sont devenues des copies dont les formes générales étaient fidèlement reproduites à travers les générations et appartenaient à la culture de ces sociétés. Les artistes contemporains africains ont dû questionner et mettre en cause cet art pour aller au delà et y ajouter leur touche créative. Il aura fallu dépasser l’aspect culturel et utilitaire de l’objet d’art. Malheureusement, ces questionnements sont intervenus alors qu’ils ne répondaient pas à la demande d’un public, trop concentré dans une

islamisation hostile aux pratiques artistiques, risques de détournement de l'adoration à Dieu. L'arrivée de l'Islam a facilement exclu les objets d'art antérieurs puisqu'ils étaient confectionnés, pour la plupart, à des fins religieuses et elle a du même coup porté préjudice à toutes les formes d'art qui devaient naître par la suite. L'animisme islamisé ou l'islam africanisé qui subsiste aujourd'hui nécessite une trop grande remise en question pour donner à l'art et plus particulièrement aux arts plastiques une chance d'être valorisé et encouragé par la tendance générale de la population.

2. *L'art et la société*

a- L'improbable pertinence des musées Ne faudrait-il pas mettre en cause les moyens de diffusion des arts plastiques ? Quel public se rend-il dans les musées ?

Les populations du Mali, du Burkina Faso et du Sénégal ne vont majoritairement pas au musée ni aux expositions. Les quelques exceptions sont constituées par des groupes scolaires, des étudiants en art ou autres qui s'intéressent aux traces laissées par leur patrimoine et à l'histoire de leur pays. Il s'est formé un petit groupe de notables du pays, souvent proches du ministre de la Culture, qui fréquente les musées à l'occasion des vernissages de chaque nouvelle exposition. Mais on est bien obligé d'admettre que la grande majorité des visiteurs provient du tourisme et des résidents issus des coopérations étrangères. Nous avons aussi remarqué que la fréquentation de ces musées reste faible. La question du statut de l'art doit se poser en parallèle avec celle des moyens de montrer cet art.

Le musée est-il inadapté au public africain ?

A travers la rencontre de Samuel Sidibé, directeur du Musée national de Bamako, nous avons soulevé le fait qu'une restructuration des musées semblait essentielle. Voici une exposition qui présente, dans la nature même de son organisation, les avantages qui font défauts à la plupart des manifestations artistiques que nous avons coutumes de rencontrer. Une exposition sur le modèle de *Itinéraires et Imaginaires du Mali* au Palais de la Culture avec un processus d'exhibition en extérieur dans un parc public a soulevé la délicate question de

l'inadaptation des musées et galeries d'art. Elle avait pour avantage de sortir les pièces des murs de la salle d'exposition et c'est précisément ce point que soulèvent parfois les artistes en prônant le déplacement des lieux d'exposition afin de sensibiliser la population aux nouvelles formes d'art. En effet, il faudrait reconsidérer la manière d'aborder les populations ayant une tradition artistique radicalement différente de celle de l'Occident. Les puissances coloniales ont voulu édifier un système de musées et de mise en place d'expositions semblable à celui de leur métropole mais ces infrastructures semblaient être plus destinées à un public de colons qu'à la population locale. Il s'agissait aussi d'arracher les pièces à leur contexte pour montrer, avec une plus ou moins grande condescendance, les résultats de missions ethnographiques présentés comme des trophées de conquête et non pour l'intérêt esthétique qu'elles offraient. Le problème est, qu'après les indépendances, aucun fond n'a pu être débloqué pour transformer ces institutions afin de les adapter aux intérêts de la population locale. La démarche d'aller admirer des œuvres dans un espace, souvent rigide, prévu à cet unique effet doit être particulière aux cultures occidentales et ne devrait pas s'imposer aux autres comme la seule façon d'accéder à l'art.

Dans les villages africains, l'art est vivant et il est partout. Danses, chants, musiques, peintures rupestres, sculptures et masques se mêlent et se côtoient au quotidien. Mahamadou Habib Ballo, peintre reconverti dans le graphisme éditorial, nous dit que les artistes maliens se sont posés beaucoup de questions autour de ce problème et qu'ils se sont finalement demandés si c'était la population qui ne les comprenait pas ou si c'était l'inverse. Il en est arrivé à la conclusion que c'était plutôt les artistes qui s'y prenaient mal. Il leur est venu l'idée d'une exposition itinérante qui irait à la rencontre des gens dans les villages puisque les gens ne venaient pas à eux mais il s'est avéré que le coût d'une telle entreprise était trop élevé. Dommage que le problème des subventions soit aussi présent ici car cela aurait permis un débat avec la population autour du concept d'art tel qu'il se présente aujourd'hui et les gens auraient pu mieux saisir ce qu'est un peintre, un sculpteur et ce qu'est l'art de la manière la plus élémentaire.

Nous arrivons à un stade où les artistes souffrent de cette incompréhension avec leurs concitoyens et où des initiatives se développent en dehors des institutions muséales et des projets gouvernementaux. Mais il est probable que les ministères

concernés finissent aussi par poser les bonnes questions et soient prêts à investir dans un processus de réintégration des arts plastiques dans la vie culturelle de la population comme ils le font très inégalement pour la musique.

b- Les politiques culturelles

La question du statut de l'art dans les sociétés maliennes, burkinabé et sénégalaise est aussi liée aux politiques culturelles des gouvernements.

Les différents ministères de la Culture semblent participer à la marginalisation qui touche les arts plastiques. Nous l'observons notamment à travers les financements distribués aux écoles d'art. Très peu de fonds sont débloqués pour améliorer la qualité des enseignements et les élèves travaillent sans matériel ni documentation qui permettraient d'aiguiser leurs connaissances. Le coût des livres importés et du matériel de Beaux-Arts est supérieur à celui que nous avons en Europe. Il est évidemment impossible pour un élève issu d'une classe moyennement élevée de s'acheter ses propres documentations et tubes de peintures. Cependant il faut signaler l'exception du Sénégal car la politique culturelle de Léopold Sédar Senghor accordait une place essentielle aux artistes, les considérant comme l'affirmation et l'expression de la culture noire. Il a pris de nombreuses dispositions pour faciliter le travail des artistes plasticiens, notamment en accordant aux élèves des Beaux-arts de Dakar un Village des Arts où ils disposaient d'un large espace et d'une totale liberté. Ces initiatives ont surtout eu pour effet de revaloriser les arts plastiques dans la société sénégalaise et ont servi à utiliser les productions du pays comme preuves du dynamisme animant le pays.

Au Burkina Faso, le manque de structure assurant une formation artistique ne semble pas déranger les autorités et rien n'a été proposé depuis la dernière tentative d'école malgré les requêtes des artistes et des étudiants.

L'instabilité politique fragilise les politiques culturelles. Les gouvernements changent régulièrement de ministres et cette situation empêche d'entamer et de mener à bout de réelle politique de l'éducation et de la culture.

Au Mali, la situation devient alarmante puisque les grèves étudiantes ne cessent de rythmer les promotions depuis dix ans. La chute de la dictature de

Moussa Traoré en 1991 est en partie due à un grand mouvement de grève et de révolte des étudiants maliens, auquel s'est finalement ralliée l'armée. C'est le célèbre Général Amadou Toumani Touré, président du gouvernement de transition en 1991, et réélu à la présidence en mai 2002, qui a organisé des élections présidentielles démocratiques. Mais depuis cette date, les étudiants semblent ne pas être satisfaits de l'évolution de leur condition et rentrent régulièrement en grève. Il existe un système de bourse universitaire accessible à tous les étudiants mais elle reste trop modeste pour assurer les besoins du cursus universitaire. Il faut savoir que les écoles et universités publiques ne disposent que très rarement de bibliothèque et d'ouvrages consultables par les élèves. Les bibliothèques municipales ne disposent pas non plus d'une diversité suffisante pour des recherches poussées et les étudiants ont de nombreuses difficultés à approfondir leurs sujets. Les jeunes grévistes demandent en fait un accès à la culture. Les gouvernements successifs du président Alpha Oumar Konare ne semblent pas avoir réagi et ont laissé toute une génération sans réelle formation. D'autant plus que les professeurs se sont ralliés à la cause étudiante et réclament une hausse de salaire (un professeur d'université gagne environ 600 FF par mois, 100 euros environ) ainsi qu'une amélioration des conditions de travail. Les étudiants de l'INA subissent aussi les retombées de ces mouvements. Les cours ne sont assurés que de façon aléatoire et les professeurs organisent des examens qui clôturent les promotions des années précédentes.

Dans un tel contexte, il serait illusoire de penser que les autorités sont disposées à mettre en œuvre tous leur moyens afin de valoriser le statut de l'art moderne.

c- la population

Essayons de saisir les raisons qui, en dehors des préceptes religieux, marginalisent les artistes. Si les élèves des différentes écoles d'art semblent très soudés c'est certainement par réaction à une hostilité de la part du reste de la population et des autorités. Des étudiants de l'INA de Bamako se confient et disent que les artistes sont souvent considérés comme des vauriens et que l'enseignement

est plutôt dévalorisé dans l'esprit des gens. Nous savons déjà que les cursus universitaires artistiques subissent une dévalorisation dans l'esprit d'une majorité de la population en France certainement due à la précarité que laisse entrevoir les débouchés professionnels dans ce domaine. Il est alors facile d'imaginer que les étudiants désireux de suivre des études artistiques en Afrique se heurtent à un désaccord radical de leur famille dont le souci principal est souvent d'alléger dépenses trop lourdes des parents.

Les cas d'artistes ayant atteint une notoriété suffisante pour assumer les besoins matériels de leur entourage restent des exceptions et les gens considèrent les artistes comme des rêveurs qui vivent aux crochets des autres. Beaucoup d'artistes rencontrés nous ont confié la ténacité dont ils avaient du faire preuve face à un manque de reconnaissance social pour imposer leur choix à leurs proches souvent au prix de l'entente familiale. Un tel choix semble plus délicat dans ces sociétés où la famille tient une place prédominante dans la conception et l'harmonie de l'individu.

Il n'y a qu'un seul art qui semble bénéficier d'une réelle popularité dans les trois pays qui nous intéressent. En effet, lorsque l'on y prononce le mot *art*, on observe la même réaction de la part de l'interlocuteur qui se met immédiatement à parler de **la musique** et des vedettes de son pays. Il ne vient pas à l'esprit des gens que l'on puisse s'intéresser à leurs peintres ou à leurs sculpteurs alors qu'ils ont des grands chanteurs ou musiciens. D'ailleurs les concerts déplacent des foules impressionnantes et les plus célèbres jouissent d'une popularité si générale qu'ils incarnent parfois la fierté de tout le pays. Par exemple les chanteurs comme Youssou N'Dour pour le Sénégal, Ali Farka Touré ou Salif Keita pour le Mali sont internationalement connus. Ils incarnent des modèles de réussite personnelle pour les populations en même tant qu'ils placent le pays et sa culture très haut sur la scène mondiale. Comme s'ils représentaient la voix du peuple et qu'ils montraient aux autres la beauté et la force des cultures malienne, sénégalaise et burkinabé. N'oublions pas non plus que cet art de la parole bénéficie d'une grande tradition de mémoire du pays avec les décennies de griots. Ces conteurs, chanteurs, musiciens étaient proches de la population et présents à chaque réunion familiale. Cette tradition se maintient et s'étend parfois à des artistes non issus de la caste des griots mais elle prend étrangement des allures de 'star système'. Cet engouement pour la

musique contraste fortement avec les discussions que nous avons pu avoir sur les arts plastiques.

Une réserve évidente apparaît lorsqu'il est question des peintres et des sculpteurs locaux. Comme si tout cela n'était qu'une " affaire de Blanc". Il faut en effet bien admettre que la majorité de la population a d'autres priorités et qu'elle ne voit pas en la contemplation des œuvres, de réponse à ses maux. La question qui reviendrait le plus souvent serait : à quoi ça sert ? Les gens ont l'impression de manquer de beaucoup de choses alors pourquoi s'intéresseraient-ils à ce qui n'est pas utile immédiatement ?

Si l'on considère l'œuvre d'art comme l'expression singulière et personnelle de l'artiste, nous admettons que plusieurs de ses concepts trouvent leur sens plutôt dans les cultures occidentales. La force que nous pouvons envier aux populations africaines réside dans l'esprit de solidarité et d'union qui les caractérise. Avant d'être une individualité, l'homme est membre d'une famille, d'un quartier, d'un village, d'un groupe culturel et d'un pays. Il doit participer à l'évolution et à la réussite de tous ces groupes avant d'aspirer à sa réussite et à son épanouissement personnel. Ce qui est réussite et accomplissement se fera d'ailleurs à la condition que la personne ait atteint une reconnaissance dans l'échelle sociale et qu'elle se soit rendue concrètement *utile* à ses proches. C'est ce sens du sacrifice de soi qui permet aux gens de conserver leur dignité et la confiance en une société à laquelle ils en veulent parfois. L'individu n'est jamais seul face à ses difficultés. Cette solidarité permet aux gens d'afficher une joie de vivre qui étonne les étrangers de passage et qui leur vaut le préjugé selon lequel les Africains sont constamment enjoués et prêts à faire la fête. Pourtant cette valeur d'union présente aussi un désavantage pour ceux qui aspirent à une autre réalisation en dehors de la prédestination familiale et sociale. Nous en avons un exemple avec les mariages arrangés qui subsistent dans certaines régions et qui posent de réels problèmes pour une jeunesse qui aspire à la liberté qu'elle connaît du modèle occidental. Les artistes issus de familles traditionnelles se heurtent à des incompréhensions similaires puisqu'ils sortent du milieu familial pour vivre leur passion et réaliser leur individualité.

Cette démarche est délicate et demande une profonde rupture avec leur conditionnement. Nous pouvons cependant espérer que, sans tout faire basculer de leurs racines, les mentalités changeront au profit de la reconnaissance des capacités de l'individu mais nous savons qu'il faudra du temps et que cette évolution devra se faire sans bouleverser radicalement les valeurs propres à ces populations. En effet, il serait destructeur et réducteur de souhaiter que les populations africaines intègrent les valeurs artistiques qui régissent l'Occident et nous savons qu'il s'y développera une sensibilité à l'art bien particulière, riche de son histoire, de son contexte religieux et de son appréhension du monde.

Nous avons maintenant plus d'éléments pour avoir conscience des lacunes et des richesses de la scène des arts plastiques. Les lacunes, nous l'aurons compris, résident avant tout dans le manque de moyens concédés à ce domaine mais aussi, et surtout à l'incompréhension des populations locales à laquelle les artistes doivent faire face au quotidien dès le début de leur engagement. La difficulté dangereuse pour leur autonomie est le cloisonnement qu'ils subissent de la part des amateurs occidentaux qui voient dans ces artistes d'abord des Africains avant de s'intéresser à eux comme à des créateurs. Aurait-on idée de demander sa nationalité au peintre catalan Barcelò, qui vit sur le territoire de l'Espagne mais qui consacre une grande partie de son temps à vivre en Afrique ? Catalan, Espagnol, Africain ? Non ! Peintre, d'abord.

Les richesses de ce contexte sont avant tout l'extraordinaire dynamisme qui peut partir d'une seule personne, d'une idée, d'une rencontre. Les structures manquent certes, mais on a l'impression que les artistes investissent des lieux et se concertent plus facilement qu'en France.

Dans notre étude, nous avons essentiellement voulu rencontrer les acteurs qui jouent en ce moment sur la scène artistique africaine. Nous avons préféré pénétrer dans leur univers et écouter ce qu'ils avaient à nous dire, plutôt que de rassembler les maigres informations qui arrivent sur notre continent. Maintenant que nous avons dressé un bref bilan du contexte dans lequel ils évoluent, nous pouvons nous pencher plus particulièrement sur les artistes.

Nous avons souvent été fascinées par leur personnalité et leur rage de peindre ou de sculpter, malgré tout, et souvent envers et contre tout. Nous avons souvent été fascinées par la puissance de l'imaginaire qui transparissait de leurs œuvres, par cette envie de communiquer avec le reste du monde pour accéder à une entente universelle. Mais il est dorénavant temps de leur donner la parole.

II - RENCONTRES AVEC LES ARTISTES

Après avoir dressé un rapide panorama de la situation générale au regard des arts plastiques dans laquelle les artistes maliens, burkinabés et sénégalais évoluent, nous pouvons aborder ici le contenu même des rencontres qui ont sous-tendu cette étude.

En effet, nous avons eu la chance pendant quatre mois de parcourir ces trois pays pour aller à la rencontre des artistes plasticiens. Nous avons bénéficié d'un accueil chaleureux et d'une collaboration exceptionnelle de la part de chacun. Au total, quarante artistes nous ont ouvert la porte de leur atelier et de leur univers créatif. Nous regrettons vivement de ne pas pouvoir évoquer chaque rencontre et chaque oeuvre qui nous a été donné de voir mais nous pensons que le cadre de cette étude

ne le permet pas. Douze artistes ont donc été sélectionnés par souci d'approfondissement et pour éviter de dresser un catalogue rapide et incomplet dont nous n'aurions pas vu l'intérêt. Les entretiens qui suivent sont ceux qui nous ont paru les plus pertinents, témoignant de démarches singulières. Ils sont regroupés selon trois thèmes sur lesquels nous aurons particulièrement voulu mettre l'accent. Mais le lecteur doit savoir qu'en aucun cas, ces thèmes ne réduisent l'oeuvre des artistes à une seule problématique. Il n'ont pas non plus pour objectif d'enfermer les artistes dans une quelconque classification autrement que pour faciliter la compréhension de ce travail. Le style naturel du dialogue a été fidèlement retranscrit. Les interviews étaient initialement enregistrées à l'aide d'un dictaphone mais nous nous sommes rendu compte rapidement que les bruits environnants rendaient impossible l'enregistrement. Le rythme des entretiens était irrégulier, entrecoupés par des épisodes de la vie familiale des artistes.

1. Le religieux dans l'art

Comme nous l'avons vu précédemment, la religion tient une place dominante dans les sociétés du Mali, du Burkina Faso et du Sénégal et elle apparaît naturellement dans les oeuvres des artistes. Les religions peuvent fournir les thèmes principaux des oeuvres et animer la démarche de l'artiste dans un sens célébratoire ou au contraire être perçue comme une volonté dénonciatoire. Dans les deux cas, on sent que l'aspect sacré obsède l'artiste, qu'il le plonge dans un rapport intime de dépendance presque passionnelle, animé par des dévouements et des craintes. Ces rapports sont rarement sereins. Ils révèlent souvent un déchirement du fidèle entre " la religion importées ", comme certains qualifient l'Islam, et la religion des ancêtres, un déchirement entre l'homme religieux, pratiquant et, en quelque sorte soumis, et l'artiste, animé par un souffle créateur. Les priorités de ces deux personnages se mêlent en un seul individu qui doit trouver un équilibre en lui même et afficher une cohérence face à une société souvent peu ouverte à la marginalisation. Mais lorsqu'il s'agit de sentiments si profonds que ceux de la foi et de la création artistique, l'homme peut ne pas trouver de compromis entre ses moteurs et abandonner l'un au profit de l'autre.

Nous avons choisi quatre artistes qui ont voulu aborder plus particulièrement l'aspect religieux lors de nos rencontres ou ceux dont les oeuvres nous insufflaient fortement l'atmosphère du sacré.

Le premier, Chalys Leye tient à peindre mais sans défier les interdits religieux. Il a inventé un langage qui, au même titre que la calligraphie, lui permet de célébrer Dieu. Pour Amahigere Dolo, la sculpture sur bois permet de rendre visibles les *djinns* qui hantent ses rêves. Là encore, l'art permet de témoigner de sa foi, si mystérieuse soit-elle. En ce qui concerne les autres artistes, Modibo Franky Diallo et Ismaïla Manga, l'art tend plutôt à mettre en évidence un étourdissement face à l'identité religieuse de l'artiste. Il est l'expression d'une profonde déstabilisation qui pousse les artistes à peindre.

Chalys LEYE

Né à Dakar, Sénégal, en 1952.

On peut rencontrer Chalys Leye au Village des Arts de Dakar. Il y vient régulièrement mais son atelier est en banlieue. Il raconte aux autres artistes sa première visite à Paris, à l'occasion de son exposition aux Galeries Lafayette en mars 2001. Il s'amuse à dire qu'il ne connaît pratiquement rien d'autre que le trajet de son hôtel aux Galeries. Il a dû être trop impressionné par Paris pour oser s'aventurer seul à sa découverte. C'est difficile à imaginer alors que nous le rencontrons, à l'aise au milieu de ses amis artistes du Village des Arts. Nous le suivons dans son atelier d'une banlieue proche du Village. C'est une pièce très simple, à l'étage d'un immeuble dont les murs sont recouverts de tableaux de

Chalys. Les trames des toiles se mêlent avec irrégularité, les signes ocre incitent à se mouvoir, comme un rébus demandant à être déchiffré. Cette peinture semble agir sur le visiteur. Les compositions sont d'un tel équilibre, les surfaces d'une telle profondeur, que l'on ressent une grande impression de sérénité.

Marion Brousse : « As-tu suivi une formation artistique ? »

Chalys Leye : « J'ai décidé de suivre l'école des Beaux Arts de Dakar à 23 ans. J'avais un oncle comédien dans la troupe du théâtre Sorano qui m'a beaucoup encouragé et qui a poussé le reste de la famille à accepter ma décision. En 1980, à la sortie des Beaux Arts, j'ai travaillé dans un cabinet d'architecte et je continuais à peindre la nuit. Ce n'est qu'en 1995 que j'ai décidé de me consacrer entièrement à la peinture. »

M.B. : « Lorsque tu as commencé à peindre, quel était ton style de peinture ? Comment est venue ta technique du bitume ? »

C.L. : « Au début, je laissais une large part au hasard et je me suis rendu compte petit à petit que je peignais comme mes compatriotes. C'est par une tache hasardeuse de goudron tombé sur la toile que j'ai réalisé que cela pouvait être intéressant. Le bitume est un médium que je me suis approprié. D'autres artistes l'ont expérimenté mais, je ne crois pas, autant que moi.

Pour créer des matières, du relief sur ma toile, je la prépare avec un enduit acrylique. Puis, je travaille le bitume comme si j'utilisais n'importe quelle couleur. Avec le pétrole, le bitume se liquéfie et gagne en transparence. Il contient un peu de jaune et, en jouant sur les nuances, j'obtiens toute la gamme des ocres et des bruns. Lorsque je commence une toile, je ne parle pas d'inspiration, j'ai seulement envie de travailler. Je ne sais pas où je vais, sauf à partir d'un certain stade. »

M.B. : « Tu appartiens à la même génération que les artistes du Village des Arts. Pourquoi n'as-tu pas d'atelier à leur côté ? »

C.L. : « J'ai eu un atelier au Village mais je préfère travailler dans mon atelier personnel. J'ai l'impression que les artistes là-bas ne mettent pas vraiment à profit leur proximité. Si la communauté ne me fait pas avancer, je préfère travailler seul. En 1995, j'ai participé à une résidence d'artistes *Neti Guy*, à l'initiative de l'artiste

sénégalais Zoulou. Moussa Baydi, Kre, M'Baye, Zoulou et moi avions 1000 mètres carrés à notre disposition. L'environnement était propice et nous produisions beaucoup à l'intention de nombreuses expositions à l'étranger.

Actuellement, je travaille avec un agent qui s'occupe des expositions et des ventes. Ils prend 60% de mes ventes mais assure mon quotidien en échange. Il me donne de l'argent entre les expositions et paye mon matériel. Les artistes sénégalais ne fonctionnent pas comme cela parce qu'ils n'aiment pas partager. C'est pourtant bien plus sécurisant et je ne pourrais plus fonctionner autrement. J'ai besoin de savoir que ma famille a de quoi se nourrir afin d'avoir l'esprit totalement libre pour travailler. »

M.B. : « Dans plusieurs de tes toiles, je reconnais des tableaux de signes que l'on trouve dans la religion musulmane. Peux-tu nous expliquer leur signification et leur présence obsédante dans ton oeuvre ? »

C.L. : « Au début, je peignais des thèmes tout à fait différents. Toutes mes toiles avaient des noms d'étoiles ou d'astres. La nuit, j'observais tellement le ciel que les gens me traitaient de fou. Pendant toute une période, je me suis familiarisé avec l'astronomie. Maintenant, j'ai un thème beaucoup plus terrestre. Je m'inspire d'écrits que l'on appelle *khawatim* (*xaatim* en wolof prononcer *ratim*), qui sont des signes cabalistiques. Ils assurent la protection à celui qui va consulter le marabout. Ce dernier le fait en inscrivant les signes avec du charbon de bois et de la gomme arabique sur un papier qu'il plongera dans l'eau. Les écrits se diluent et le consultant doit prendre un bain avec cette eau pour que la protection agisse. On retrouve les mêmes signes cousus dans les gris-gris en cuir. Un jour, j'ai déplié la feuille et j'ai observé. C'est une grille en carré remplie de signes organisés selon un certain rythme. Il s'agit de la même sourât que l'on peut saisir à la verticale comme à l'horizontale. Dans la grille, on retrouve des lettres arabes, des chiffres et des signes.

La signification des signes est inconnue excepté l'étoile qui symbolise le règne du roi Salomon. Certains *khawatim* sont composés comme des mandalas tibétains et c'est de cette technique dont je m'inspire dernièrement. » (voir photos ci-conté)

M.B. : « Utilises-tu ces signes pour des raisons de fidélité à la religion ou est-ce, au contraire, une façon de rapprocher l'art et la religion à travers ta peinture ? »

C.L. : « Pour l'instant, je récupère ces signes pour leur caractère esthétique mais je ne m'intéresse pas encore au côté ésotérique. Je suis musulman pratiquant mais les *khawatim* ne sont pas offensifs, il n'est pas interdit de jouer avec les lettres ou les signes. Je maîtrise bien le dessin académique mais j'ai fait un choix pour l'abstraction et le fait que la figuration soit condamnée dans ma religion a certainement dû m'influencer. J'apprécie ce que font les autres artistes, je ne les condamne pas. En Iran, ils peignaient des personnages en sous-verre mais ils dessinaient d'un trait tranchant leur tête pour montrer qu'ils n'étaient pas vivants. Je ne dis pas que je fais de l'art islamique, mais mon thème n'est pas neutre. »

Amahiguere DOLO

Né en 1955 à Sangha, Mali.

Il faut aller jusqu'à Ségou à deux cents kilomètres de Bamako, pour trouver Amahiguere Dolo, assis dans sa cour, entouré d'amis et de jeunes du quartier qui savent à quelles heures l'artiste a fini de travailler et est prêt à vous recevoir. Ce grand homme semble réservé et il faut un certain temps pour qu'il s'ouvre à nous et nous introduise dans son atelier-sanctuaire.

Marion Brousse : « Vous êtes natif du village de Sangha, en pays dogon, et votre famille est noble. Comment avez-vous appris la sculpture ? »

Amahiguere Dolo : « Le meilleur ami de mon grand-père était forgeron et je l'observais travailler. Je n'avais pas dix ans lorsque j'essayais de sculpter avec le matériel de mon père. A huit ans, j'étais scolarisé, mais voyant que le quotidien était difficile pour mes parents, j'ai décidé de vendre mes sculptures aux touristes pour payer mes frais de scolarité et mes vêtements. Lorsque mon père l'a découvert, il m'a battu car, au pays dogon, cette pratique est l'exclusivité des forgerons et la moindre entrave déstabilise l'organisation sociale et économique du village. Mais je n'ai jamais cessé de sculpter. Ensuite, j'ai décidé de suivre les cours de l'Institut National des Arts de Bamako en section peinture, où j'obtins le diplôme. Puis j'ai accepté un poste dans l'administration de Gao pour m'occuper des sites et des monuments. Je m'ennuyais mais je continuais à sculpter pour mon plaisir. En 1998, mon frère, alors ambassadeur du Mali à Tamanrasset, me confie des amis catalans qui voulaient atteindre le Mali. Parmi eux, il y avait Miquèl Barcelò avec qui nous avons beaucoup échangé sur la sculpture. Nous avons passé quatre mois à Gao, puis je l'ai amené au pays dogon. Là, il assiste à une cérémonie rituelle où il voit la terre, le sang, le mil et il est frappé parce qu'il semble retrouver ce qu'il met dans sa peinture. A mon tour, je pars cinq mois à Barcelone et Barcelò m'encourage à quitter l'administration. »

M.B. : « C'est à ce moment que vous décidez de mener une carrière artistique. Comment votre famille a-t-elle accepté cette reconversion ? »

A.D. : « Cette décision a été très dure à prendre et deux ans de réflexion ont été nécessaires pour que je démissionne. On m'a traité de fou car, au Mali, on ne démissionne pas d'une place dans l'administration pour faire " carrière dans la sculpture". J'ai passé dix années difficiles avant de me faire connaître et de me faire comprendre par mon entourage. Mon père a fini par accepter que je sculpte à la condition que je le fasse loin des forgerons. C'est pourquoi je me suis installé à Ségou où personne ne sait qui je suis et où je peux travailler librement. Je retourne cinq fois l'an à Sangha et dans la falaise pour me ressourcer mais, là bas, je ne fais que de la céramique, selon la technique traditionnelle, cuite à la flamme de la paille mélangée à la bouse de vache. »

M.B. : « Dans vos œuvres, on sent une force dont l'aspect spirituel et sacré ne peut échapper. De quelle religion vous sentez le plus proche ? »

A.D. : « Je me sens plus animiste que musulman mais, lorsque je suis à Ségou, je fais la prière pour être comme tout le monde. Mais cela n'a rien d'exceptionnel, c'est le cas de tous les Maliens. Je n'ai pas vu de vrai musulman au Mali. Nous sommes pratiquement tous islamisés mais nous croyons tous à l'animisme en même temps. L'Islam est importé et mal ressenti ici. Beaucoup d'artistes ressentent l'animisme mais ils l'ignorent et ne le maîtrisent pas. Ils doivent retourner au berceau de leur tradition et aller dans les villages animistes plutôt que de se contenter d'une culture qu'on leur a apprise. Enfant, j'ai beaucoup appris des récits de mes grands-pères et ce monde de l'invisible peuple encore mes nuits. Je vois en rêve des formes. Un jour, je les réalise en sculpture et ce n'est qu'à la fin que je me rappelle les avoir déjà vues. Quand je commence une œuvre, je n'ai aucune image en tête, je ne sais pas où je vais. Il faut me laisser aboutir à la finalité de l'œuvre sans vouloir y mettre une forme précise reconnaissable. »

M.B. : « Vos sculptures portent souvent des noms de *djinn*. Pouvez-vous nous expliquer ce qu'ils représentent pour vous ? » (voir photos)

A.D. : « Le *djinn* est un esprit invisible pour l'homme. Certains, particulièrement les enfants non circoncis que l'on dit plus proches de Dieu, ont la capacité de voir ces choses dans la nature, dans l'eau ou en rêve. Ces gens ne sont pas fous mais ils ont un côté qui balance dans le monde des esprits. Il y a les *djinns* négatifs qui te dévorent, te déforment, et les *djinns* positifs qui agissent par l'intermédiaire des personnes qu'ils habitent. Ils conseillent aux villageois de faire tel ou tel sacrifice pour résoudre leurs problèmes. Dans la société dogon, l'art est fonctionnel. La sculpture est utile à la société, à la famille et à l'individu. Une fois la sculpture faite par le forgeron, on y met le verbe, on fait un sacrifice et elle devient le lien avec Dieu. Si tu crois en ce monde, il se révèle à toi et tu ne te sens jamais seul.

Mon travail puise dans la cosmogonie dogon, il est dévié de ma tradition, mais il est aussi à cheval sur l'art occidental. Je cherche à montrer une vue propre à moi-même. L'origine est dogon mais le traitement et les buts sont différents ; ils viennent de moi. Les gens sentent que c'est une évolution singulière de l'art dogon et j'en suis fier.

L'artiste a mis ce qu'il a de meilleurs dans son oeuvre à l'état d'inconscience et il ne peut l'expliquer. C'est l'esprit qui guide le coup de la machette. S'il n'est pas en toi, tu rates ta sculpture, elle n'est pas puissante. C'est l'esprit qui donne

une âme à la sculpture et non l'artiste de manière volontaire. La volonté de l'artiste se limite au contact avec la matière. »

M.B. : « Vous paraissez accorder une âme à la sculpture, indépendamment de son créateur et vous lui donnez une partie très secrète de vous-même. N'avez-vous pas du mal à vous séparer d'elles lorsque vous vendez une œuvre? »

A.D. : « Mon souci est que ma sculpture ne souffre pas chez celui qui l'a acheté, qu'elle soit libre, et qu'elle continue à vivre parmi les gens et soit bien entretenue. L'œuvre doit dialoguer avec son propriétaire. Une fois réalisée, elle a quitté le stade d'être bois. Il faut que la sculpture appelle les gens et qu'elle agisse sur eux. C'est peut être pour cela que l'art conceptuel occidental ne me touche pas. Je ne le comprends ni ne le ressens pas du tout. J'ai besoin d'un échange avec la sculpture. J'ai beaucoup d'espoir pour le pays dogon car les enfants sont passionnés par l'animisme. »

Modibo Franky DIALLO

Modibo a son atelier dans la maison familiale d'un quartier central de Bamako. Mais il nous dit qu'il organise un nouvel atelier " au champ ", dans un terrain excentré à 20 Km de Bamako à l'abri de la cohue de la ville. C'est là qu'il arrive le mieux à peindre et à sculpter.

M.B. : « Tu es professeur d'Arts Plastiques à l'Institut National des Arts et certains élèves nous ont parlé de toi comme étant le seul professeur qui les avait ouvert sur la récupération et sur l'abstraction. D'après eux, tu étais le seul à les documenter sur les artistes du monde entier en apportant de nombreux livres et à les encourager à rompre avec le style classique que leur enseignaient les autres professeurs. Penses-tu que l'INA ne pousse pas suffisamment les jeunes artistes maliens à innover et à se dépasser ?

Modibo Franky Diallo : « Je suis en grand désaccord avec la politique d'éducation à l'INA. En tant qu'artistes maliens, nous subissons un grand retard et une forte

réticence à l'égard de l'art contemporain. Certains de mes élèves viennent chez moi et nous travaillons ensemble. Ensuite ils me disent qu'ils ont plus appris en quelques jours avec moi qu'en trois ans à l'INA. Notre premier directeur, l'artiste Mamadou Somé Coulibaly était plus visionnaire mais maintenant, on nous a mis des politiciens à la tête de l'INA et on y prône l'aspect financier avant la formation. On apprend aux élèves à imprimer des tee-shirts au lieu de provoquer un questionnement sur l'art. Il y a très peu d'infrastructures vouées aux arts plastiques au Mali et l'INA devrait jouer un grand rôle mais la direction fait la sourde oreille à nos inquiétudes. Cette situation n'est pas propre à notre institut, on peut finalement dire que l'INA est la reconstitution miniature de tout le fonctionnement du pays. C'est le ministère de la Culture au plancton où chacun profite de son court passage au pouvoir pour s'enrichir. Tant que l'on ne remplacera pas ces gens, rien ne pourra bouger dans le milieu de la culture au Mali. Nous avons deux grands artistes, Abdoulaye Konaté et Ismaël Diabaté qui ont été les premiers à exposer alors que nous ne savions même pas ce qu'était une exposition d'art contemporain. Ils essayent de faire bouger les choses mais aujourd'hui, ne sont-ils pas des pions du gouvernement ? C'est Aminata Traoré, notre ancien ministre de la Culture, qui a placé Abdoulaye Konaté à la direction du Palais de la Culture. Mais elle était en désaccord avec l'INA puisqu'elle trouvait qu'il n'en sortait pas grand chose de bon. Depuis cela, il y a une rupture entre le Département Culturel et l'INA et aucun projet ne peut aboutir. A côté de cela les artistes sont abrutis par la dureté de leur quotidien. Chacun a sa personnalité et nous avons du mal à nous rassembler pour prendre des initiatives et faire avancer les choses. »

M.B.: « Ce piétinement semble beaucoup te toucher. Arrives-tu malgré tout à te consacrer à ta recherche artistique en mettant de côté cette impasse que tu décris ? »

M.F.D. : « En fait, j'ai plutôt de l'incompréhension face à ce système politique mais j'essaye de me détacher des problèmes de l'INA et du manque de dynamisme culturel au Mali. J'ai eu la chance de rencontrer d'autres cultures à travers ma carrière. J'ai exposé au Zaïre, à Cuba, en France, au Sénégal et en Côte d'Ivoire. Cela m'a permis de découvrir d'autres formes d'arts existant en dehors du carcan malien. Avant, j'étais essentiellement un peintre engagé et j'illustrais la liberté, la paix, les problèmes liés au racisme. C'est ma participation au projet *Taxi-couleurs* en 1993 qui a radicalement fait évoluer ma peinture. "Culture et Développement" a

réuni six peintres africains : deux ivoiriens, deux maliens et deux camerounais pour travailler ensemble en atelier. Nous sommes tous partis dans le nord du pays jusqu'à Tombouctou découvrir les tréfonds de la culture malienne que je connaissais moi-même très mal. Après cette expérience, ma technique est devenue plus expressive, plus gestuelle, et mes couleurs plus rouges et bleues. Actuellement, je fais des sculptures à partir des souches d'arbres que je trouve dans la nature près de mon atelier " au champ " où je m'isole pour travailler. J'aime redonner une autre vie au bois. »

M.B. : « Tu as aussi quelques grandes toiles avec un support bogolan où l'on voit apparaître des symboles et calligraphies qui signalent une prière ou des incantations. Quel rôle joue la religion dans ta vie et dans ton œuvre ? »

M.F.D. : « Je crois en Dieu. Je pratique et ma foi est forte. L'Islam améliore le quotidien. En ce qui concerne les interdits de l'Islam sur la figuration et sur le processus de création, je sais simplement que l'art ne me détourne en aucun cas de ma foi. »

(Modibo change de visage comme s'il ne voulait pas se limiter à ces propos éludant un questionnement qui semble l'embarrasser mais dont il veut tout de même parler sérieusement.) Il poursuit :

M.F.D. : « Vous avez vu que l'INA est voisine de la grande mosquée de Bamako. Cela nous pose quelques problèmes puisque nous n'avons pas de cours de nu. Les religieux ont peur que le diable ne trouve refuge dans ces cours et qu'il s'échappe de l'école pour salir la sainte mosquée. C'est un grand manque pour les élèves qui n'ont aucune notion d'anatomie. Avant j'étais athée et maintenant je suis devenu musulman pratiquant. On finit toujours par le devenir ici. Mon père ne m'obligeait pas à prier. D'ailleurs, il n'y a pas d'obligation mais on devient fatalement pratiquant. La religion est si omniprésente dans le rythme de vie quotidien du malien que le fait de ne pas s'y plier revient à s'exclure de la communauté. C'est alors perçu comme une revendication de lutte et une trop grande mise en question de la société. Cela est trop douloureux à assumer dans un pays où la famille et les amis sont les piliers de l'épanouissement de chacun. L'individu n'est rien dans cette société, il n'est qu'en tant que composant d'une famille et membre d'un groupe. Cette notion de groupe commence très jeune lorsque les jeunes garçons se

rassemblent “ au grain ” chaque jour. Ce n’est qu’à travers cet univers qu’il va évoluer et résoudre tous ses problèmes. Chaque petite affaire personnelle provoque une réunion en famille, ou entre amis, où chacun interviendra pour donner son analyse de la situation et sa solution.

Dans ce contexte, on ne peut trouver de place dans la société si l’on adhère pas à la religion, particulièrement pour les artistes qui sont d’emblée marginalisés. Il est vrai qu’au Mali, on est frappé par les règles religieuses qui rythment la vie de tous. En famille, les événements principaux sont les mariages successifs issus de la polygamie, les baptêmes, la sagesse acquise par ceux qui font le pèlerinage à la Mecque. L’éducation des enfants se fait à travers l’école coranique ou franco-arabe même dans les villages les plus reculés. Pour ce qui est de la société malienne, les journées sont marquées par l’appel du muezzin à la prière qui résonne dans toutes les villes et les villages cinq fois par jour, interrompant toute activité.

On me reproche de ne pas aller à la mosquée mais j’entends la prière aussi bien de chez moi que d’ailleurs. Je refuse de participer à la politique véhiculée par certains imams. Je ne veux pas être contraint d’adhérer à tel parti en allant écouter tel imam à la mosquée. J’irai lorsque j’en ressentirai le besoin. La religion s’implique trop dans la politique et il y a des risques de manipulation des fidèles. Les religieux financent beaucoup de choses et réussissent à s’établir partout. Dans le pays dogon il y a maintenant une mosquée à côté de chaque lieu de culte et l’Islam commence à s’implanter dans la région. La culture dogon est en grand danger de disparition. »

M.B. : « Le Mali est largement islamisé mais cet islam semble se mêler aux croyances plus anciennes de l’animisme. C’est une symbiose qui est difficile à saisir pour nous, occidentaux puisque les gens se défendent souvent de pratiquer encore l’animisme, n’est-ce pas ? »

M.F.D. : « Bien sûr, parce que ce sont des choses secrètes et dangereuses. Ici, il arrive que les gens utilisent la sorcellerie pour obtenir une bonne place dans l’administration. Je veux dénoncer cela dans mes toiles mais je ne le peux pas sans assurer ma protection. Si je veux exposer mes toiles sur notre angoisse par rapport à la puissance de la magie et de la tradition, je dois d’abord voir un chasseur qui va me protéger. Les chasseurs (*donso* en bambara) sont réputés pour leur

connaissance de la nature et ils utilisent les plantes pour agir sur les gens. J'essaye aussi de m'initier aux plantes. »

Dans les bogolans de Modibo on voit des silhouettes de personnages, furtives et floues, traversant l'espace de la toile comme si elles étaient suspendues dans un vide lourd et confus (voir photo *Massa*). Les fonds sont brumeux, impalpables et semblent étouffer les personnages. L'autre toile (*Les traces du renard*) représente une série de tablettes coraniques (*wallan* en bambara), supports d'écritures, de bâtons ou de dessins. Ces bâtons symbolisent le mythe dogon du renard sacré qui permet de répondre à une interrogation sur l'avenir. Le sage questionne le renard en traçant ces signes sur le sable, en dehors du village. L'animal sacré laisse des traces pendant la nuit et aura marqué les dessins pour révéler la réponse que seul le sage peut déchiffrer. Modibo fait un parallèle entre cette pratique de prédiction qui existe aussi bien dans la religion animiste dogon que dans la religion musulmane.

Ismâïla MANGA

Né à Kamoya, Casamance, en 1957.

Manga Ismaïla fait parti des quelques artistes sénégalais logeant au Village des Arts de Dakar. Il a connu un parcours quelque peu atypique comparé aux autres artistes de sa génération au Sénégal. Il a vécu treize ans au Canada avant de revenir dans son pays natal pour y créer un atelier de formation à l'infographie.

« On peut enlever un Africain de l'Afrique, mais on ne peut pas enlever l'Afrique d'un Africain », nous cite Ismaïla d'emblée en nous accueillant, de L'histoire Générale de Dieu de Gérard Messadier.

Ismaïla Manga : « Je suis né à Kamoya en Casamance en 1957 et j'y ai passé mon enfance. Chez les Diolas, le milieu de l'art est essentiellement musical, il n'y a pas de caste de griot mais chaque famille a quelques musiciens. J'avais un frère très doué en dessin et je l'aidais chaque année à refaire une fresque sur le fronton de la maison. Pour nous, c'était plutôt un jeu qu'autre chose.

A 16 ans, j'avais obtenu le Bac A et le Bac B et j'ai décidé de rentrer au Conservatoire de Musique à l'Institut National des Arts de Dakar mais au bout de deux années, j'ai compris que je ne serais jamais bon. C'est un professeur d'arts plastiques, Paolo Paulucci, italien naturalisé sénégalais, qui m'a poussé à poursuivre dans la peinture. Je l'ai aidé à décorer le Palais de l'Indépendance. Il m'a emmené en Italie avec d'autres étudiants pendant quatre mois et c'est à mon retour que je me suis inscrit en arts plastiques. Puis je suis reparti seul en Italie, à Rome et à Florence, mais aussi au Maroc, en Algérie, au Niger, au Burkina Faso et au Mali. Pour moi, c'était un voyage initiatique. J'ai eu une éducation religieuse très poussée, à base de bourrage de crâne à l'école coranique. Le désert m'a aidé à comprendre ma religion mais aussi à mettre en doute les dogmes religieux. Nous avons grandi dans la période de l'indépendance où l'on nous parlait de l'identité africaine d'un côté et de l'identité de l'Islam de l'autre. Je suis parti pour mieux comprendre qui j'étais au milieu de tout cela. J'avais alors le choix entre deux choses ; accepter ce malaise et vivre avec, ou créer ma propre identité.

Avant la création du premier Village des Arts en 1977, j'avais un atelier avec mon cousin. Paolo Paulucci nous a aidé à trouver notre propre identité artistique. El Hadji Sy, Moussa Diop, Paulo et moi, étions les premiers habitants du Village. Puis nous avons été jusqu'à soixante-dix artistes, tous domaines de l'Art confondus. Je voyageais régulièrement, essentiellement en Europe et tous ces voyages ont beaucoup influencé ma peinture et mes poésies. Le Village a été le grand laboratoire de ce que l'on appelle la culture contemporaine sénégalaise. C'est en août 1984 que nous avons été expulsés du Village. Et c'est après cet éclatement que chacun s'est défini. J'ai pris un atelier à la Médina proche de celui de Mamadou Fall Dabo et Viyé Diba. C'est entre 1985 et 1988 que nous nous sommes servis de nos relations à l'étranger pour être reconnus à l'extérieur. En 1988 j'ai été invité à un symposium au Canada et je devais travailler en tant que professeur et conférencier pendant un an. J'y suis finalement resté 13 ans. »

M.B. : « Pourquoi es-tu resté si longtemps au Canada ? Peut-être y as-tu trouvé cette identité dont tu parlais ? »

I.M. : « C'est vrai que j'ai trouvé au Canada la paix avec moi-même, avec le milieu artistique et j'ai pu redéfinir ma démarche. Mon problème identitaire et religieux, je tends à le comprendre pour le retraduire dans une installation. Je me suis plutôt

orienté vers le conceptuel et je faisais plus d'installations. Peindre pour peindre ne m'intéressait plus. J'ai commencé à peindre des concepts divers souvent inspirés de mes lectures. L'une de mes dernières recherches fût définie par *Le Cantique des Cantiques* tiré de la Bible. J'ai travaillé pendant cinq ans pour réaliser une installation composée de cinq étoiles symbolisant la terre, le sable, le sel, le bois et la pierre qui sont cinq matériaux immortels. J'ai aussi fait des recherches sur l'oeuvre *Les Chants de Tolérance* du Coran. qui, pour moi, intègrent l'essentiel du message de l'islam. Ce fut l'objet de ma dernière exposition montée avec trois triptyques, de deux mètres chacun.

Mon dernier travail porte sur la philosophie orientale de l'hindouisme et du bouddhisme. Dans le principe de la grande roue de la vie, il n'y a ni bien, ni mal. J'ai aussi découvert que les positions du kamasoutra sont en fait plus spirituelles que physiques et correspondent aux positions du yoga. Je prépare une installation qui reprendrait la composition à huit pétales du chrysanthème symbolisant le rapport espace-temps. Bouddha sera assis au centre avec, dans son ventre, un diaporama assisté par ordinateur.»

M.B. : « Tu insères l'informatique dans tes installations. Où as tu été initié au multimédia ? »

I.M. : « C'est à Montréal, la capitale du multimédia. Je vis de l'informatique en créant des sites internet et en faisant de l'infographie. Mais c'est aussi par rapport à ma peinture que je programme ce que je fais en multimédia. J'installe actuellement un atelier d'informatique au Village des Arts parce que je pense qu'il est temps que les artistes sénégalais soient initiés aux nouvelles techniques. En général, les artistes sont prisonniers de leur art et peignent ce qui est joli pour vivre, mais il y a ici quelques artistes qui ont une véritable démarche plastique. »

M.B. : « Cet engouement pour l'informatique ne risque-t-il pas de prendre le pas sur ta peinture ? »

I.M. : « Non, je continue à peindre beaucoup et je sais que rien ne prendra la place de la peinture. J'aime innover et expérimenter tout support mais je reste trop attaché à la matière de la peinture à l'huile et à ses couleurs. Je travaille principalement avec quatre couleurs ; le blanc, le noir, le rouge et les ocres. C'est un choix mûrement réfléchi d'utiliser cette palette. Ce sont les seules couleurs qui, dans toute

l'Afrique, ont une traduction abstraite. Les autres couleurs se désignent par analogie. Lorsque le marabout te dit de faire un sacrifice, il te dit toujours de sacrifier quelque chose de blanc, de noir ou de rouge. La cola est très importante chez nous. La route de la cola se situe au sud du Mali et au nord de la Côte d'Ivoire. Mes ocres, que j'utilise comme fond, sont à base de jus de cola. C'est à la fois le ciel et la terre. Les gens trouvent ma peinture mystique, je la trouve plutôt spirituelle. »

2. L'ART AU SERVICE DES IDÉES

Nous allons maintenant donner la parole aux artistes qui accordent à la lutte sociale une place prédominante dans leurs oeuvres. Ils marquent temps d'arrêt devant des inégalités qu'ils croisent au quotidien. Ils utilisent l'outil artistique pour alerter les publics et les autorités locales. Les artistes suivants font partie de la catégorie des gens qui ne peuvent se contenter de baisser les yeux en assistant à une injustice; ils agissent et encouragent les autres agir ou, au moins à réagir. Ils refusent de se taire et de renfermer leur démarche artistique sur elle-même. Nombreux sont les gens qui se livrent, lors de rencontres dans les pays, et dénoncent un malaise économique ou des tensions politiques. Les artistes ne pouvaient pas rester dans une bulle élitiste, loin des soucis de leurs concitoyens. Il est naturel que nombreux d'entre eux s'impliquent dans la réalité sociale et nous montrent cet autre aspect de leur milieu.

Darro, en tant que mère, nous oblige à prêter attention aux conditions de vie de certains enfants au Sénégal. Songda, lui, grave des scènes de la vie quotidienne qui font souvent l'objet de tabous et il caricature les hommes de pouvoir d'une manière très satirique. Ces mêmes thèmes animent les marionnettes de Yaya Coulibaly, qui,

fidèles à la tradition bambara, ont un rôle purgatif pour les hommes. Quand aux personnages de Ndary Lô, ils invitent ses compatriotes au mouvement.

Ndeye Darro DIAGNE

Née àDakar

Darro est une des trois femmes du Village des arts. Lorsqu'on la croise dans les allées, on croit rencontrer une dame issue d'une chefferie, tant une grande dignité émane de sa silhouette. Elle nous emmène dans son atelier où elle expose avec le peintre Daouda Ndiaye. Au mur, ses tableaux montrent des silhouettes mystérieuses sur des fonds aux couleurs chaudes.

M.B. : « Comment es-tu arrivé à la peinture dans une société où la femme accède rarement au milieu de l'art ? »

D.D. : « Ma famille est de Thiès mais je suis née à Dakar. La mentalité n'est pas la même dans les grandes villes. Après deux ans en fac de sciences, j'ai passé quatre ans à l'Ecole Normale Supérieure d'Education Artistique de 1985 à 1989. J'aimais le dessin et je faisais beaucoup d'illustrations mais je ne pensais pas faire une carrière artistique. Mon sujet de devoir de fin d'étude portait sur les insectes et la couleur par rapport à l'utilisation de la couleur dans les différentes ethnies du Sénégal. Cette formation était destinée à l'enseignement et dès la première année j'étais considérée comme un élève-professeur. J'ai reçu un salaire pendant mes études et je devais quinze ans de professorat à l'Etat. J'enseigne dans le même

collège depuis 1989. Je me suis mariée et mon mari n'aimait pas la peinture. J'ai donc passé cinq ans sans peindre mais je l'ai très mal vécu et j'ai décidé de mettre fin à cette situation pour reprendre la peinture. »

M.B. : « Que peignais-tu à l'époque ? »

D.D. : « Au début je me suis lancé dans l'abstraction mais sans aucune base. Je peignais ce qui me plaisait sans thème particulier. Puis j'ai découvert les enfants handicapés mentaux qui ne parlent pas mais disent ce qu'ils veulent exprimer avec les yeux. J'essayais d'exprimer leurs sentiments dans les regards des personnages sur mes tableaux jusqu'à ce que trois visiteurs pleurent à l'une de mes exposition sur les talibés (voir photo *Talibés I*). Les talibés sont ces enfants, habillés en haillons qui font la mendicité dans tout le Sénégal. Les parents ne se sont pas occupés d'eux et ils vivent dans la rue. Certains sont malades ou maltraités. J'ai abandonné les regards de mes personnages et, maintenant, je fais des silhouettes tout en exprimant les mêmes sensations. Mes silhouettes de talibés sont toujours en groupe. Inconsciemment, je les fais toujours au nombre de trois puis j'ai compris que je voulais certainement symboliser l'enfant avec ses parents, comme si je voulais les réunir. »

M.B. : « Qu'est ce qui te pousse à représenter les enfants des rues ou les regards des enfants handicapés ? Penses-tu qu'il n'y a pas assez de structure au Sénégal pour les prendre en charge ? »

D.D. : « La situation est pire que cela. Un jour, j'ai découvert qu'une jeune fille vivant à côté de chez moi était séquestrée. En fait elle était attardée et faisait honte à sa famille. Chez nous, si un enfant est malade ou différent, on dit que c'est la faute de la mère et, souvent, les deux sont rejetés et chassés. Moi-même, j'ai un enfant qui a des problèmes neurologiques. Il n'exprime pas la douleur. Parfois, il prend mes pots de peinture et il aime peindre tout avec le jaune et le rouge. C'est grâce à lui que j'ai découvert les enfants handicapés dans les hôpitaux et j'y ai animé un atelier d'arts plastiques hebdomadaire. Cela s'est très bien passé et beaucoup ont évolué en faisant de nombreux progrès dans la communication. Je me suis remise à peindre lorsque j'ai découvert ces enfants. J'avais quelque chose à dire à la société. A travers mon fils, je me sens proche d'eux. Ils sont en moi.

J'ai décidé de suivre une formation d'art-thérapie de trois ans à Paris pour avoir toutes les compétences pour animer un grand atelier avec les enfants handicapés. Cela manque cruellement dans le pays. Il y a beaucoup de choses à changer au Sénégal, notamment pour les artistes. Abdou Diouf a gelé tous les projets culturels et a disloqué l'école des Beaux Arts en plusieurs départements. Certains ont été supprimés, comme l'architecture qui n'est plus enseignée au Sénégal. Nous avons perdu de nombreuses œuvres du patrimoine national car rien n'a été protégé. Toutes celles que Senghor avait acquises ont été détruites ou emportées par les hauts fonctionnaires. Aujourd'hui les artistes sont mobilisés pour récupérer les structures qu'on nous a prises. »

M.B. : « Tes silhouettes sont dans des sortes de cases abstraites. Ont-elles un refuge, une maison, ou sont-elles perdues dans ces constructions ? »

D.D. : « Avant, je cloisonnais mes silhouettes. La vie est une prison, même dans notre famille, on est seul. Dans nos sociétés traditionnelles on était très solidaires et l'on partageait les malheurs comme les bonheurs. Maintenant c'est l'appât du gain qui règne et l'on devient individualiste. On est seul dans notre société. On entend beaucoup parler de suicide au Sénégal, chose rarissime avant. »

Songda OUEDRAOGO

Né à Arbolle, Burkina Faso en 1964.

On passe chez Songda comme on irait rendre visite à un ami du quartier. Chez lui, au fond d'une petite cour, on est d'abord accueilli par les gesticulations de son petit singe et on entre dans un appartement aux allures parisiennes, peut-être parce qu'il vit avec une jeune photographe française. Songda arbore toujours un sourire unique, témoin d'une joie de vivre intense qui se communique instantanément à l'autre. Sur les murs sont exposés ses tableaux, de la pyrogravure suralebasse. Ce sont des personnages en mouvement, des regards, des scènes de vie quotidienne qui rythment l'appartement sur fond musical jazz.

M.B: « Peux-tu nous expliquer où tu as vécu ton enfance et ce qui t'a amené au dessin et plus particulièrement à la pyrogravure ? »

S.O. : « Je suis né à Arbolle, au Burkina Faso, en 1964 mais j'ai vécu jusqu'à dix-huit ans avec mon oncle en Côte d'Ivoire. De retour à Ouagadougou, j'ai subi une forte pression parentale pour suivre des études de comptabilité mais à vingt ans, j'ai décidé malgré tout de me consacrer à une carrière artistique. J'ai appris le dessin en recopiant les bandes dessinées avec mon frère. Je m'intéressais au tissu et j'ai travaillé chez un tisserand qui m'a mis un pyrograveur dans les mains pour décorer lesalebasses et les vendre aux femmes qui travaillent sur les marchés. En 1983, il y a eu la révolution qui a provoqué l'arrivée de Thomas Sankara au pouvoir. Il

encourageait les arts et cela a renforcé ma motivation. Au départ, je vendais des Calebasses pour payer mes cours de piano car je voulais faire une carrière dans la musique. Après la révolution, on a voulu que l'art soit accessible à tous et on a cassé les prix. Les groupes gagnaient peu d'argent et je suis parti six mois à Lomé avec mon pyrograveur. De 1986 à 1988, je me suis installé à Bobo Dioulasso où j'ai participé à plusieurs expositions avec les artistes de Bobo, à l'occasion de la première Semaine de la Culture. En 1998, j'avais un stand à la première édition du SIAO (Salon International de l'Artisanat de Ouagadougou). »

M.B. : « Quels thèmes traitais-tu alors dans tes tableaux ? »

S.O. : « À l'époque, je faisais de la vaisselle en calebasse que je vendais au Sœurs de la région de Bobo et je faisais des tableaux illustrant des scènes de village. J'essayais de faire des motifs à part, mais les gens du pays étaient très critiques. Faire des motifs de femmes pillant le mil, cela devenait de la routine, alors, malgré l'incompréhension de mon entourage, j'ai décidé de foncer dans la recherche de formes plus artistiques. J'ai aussi ressenti le besoin de dénoncer certains actes politiques et les malheurs de mon peuple. C'est ce qui m'a poussé à persévérer dans l'art. Sur mes Calebasses, je dénonce. »

Songda nous montre ses tableaux et les commente :

« Voici *La Torture* qui dénonce cette pratique et d'autres affaires irrésolues qui se sont passées dans ce pays. Par exemple, le chauffeur du frère de Blaise Compaoré, président du Burkina Faso, a été tué mais le corps n'a, soi-disant, jamais été retrouvé. Il y a aussi l'assassinat du journaliste Norbert Zongo déguisé en accident... Il s'agit de relativiser les propos des médias présentant le pays comme démocratique. J'ai réalisé aussi " Les Nains Politiques " représentant des visages de gros hommes avec une tête d'enfant, avec deux dents dépassant de leur sourire. La politique du pays est un jeu pour eux.

Comme des roseaux symbolise la perte des principes dans nos sociétés. Les gens plient au gré du vent de l'argent. Ils bougent avec la quête de la fortune. Cela fausse toutes les données et l'on ne peut plus se fier à personne puisque, dès que l'argent rentre en ligne de compte, les comportements changent. D'autres tableaux sont plus narratifs tel que *Si ça pouvait arriver plus souvent* qui représente la femme se

reposant, assise, alors que l'homme, debout, de dos, porte l'enfant et prend soin de lui. J'aime mettre le doigt sur ces choses qui constituent les valeurs de notre société et dont personne ne parle alors que chacun sait l'inégalité homme-femme qui règne dans nos pays. En voici un autre, *Le Mur*, où je veux dire que les murs divisent et séparent les hommes mais que l'on peut toujours les contourner si l'on veut vraiment communiquer. Cela révèle une pensée plus globale selon laquelle il n'y a pas forcément de fatalité pour le continent africain.

M.B. : « Comment arrives-tu à vendre tes tableaux ? Où exposes-tu ? »

S.O. : « La plupart de mes ventes se font chez moi où j'expose mes tableaux lorsqu'ils sont finis. Mes amis passent et les achètent. J'ai aussi quelques tableaux en permanence à la galerie Nuances, dans le centre de Ouagadougou et je participe à quelques expositions temporaires dans les CCF (Centre Culturel Français). J'aimerais exposer en Europe pour sortir de mon cercle d'amis et voir la réaction des gens qui ne me connaissent pas. »

Yaya COULIBALY et les marionnettes *Sogolon*

Né le 26 avril 1959 à Koula, Cercle de Koulikoro, Mali.

Lorsque l'on entre chez Yaya Coulibaly, on sait que l'on n'est plus dans un quartier de Bamako chez une famille quelconque à qui l'on vient rendre visite. Yaya nous présente sa grande maison à étages comme un espace familial où chacun devient un enfant des marionnettes. Nous entrons donc dans un décor où les yeux des marionnettes suivent nos pas et veillent sur nous. « Je veux faire une demeure où la présence des marionnettes sera effective, avec mes six mille pièces, dont les plus anciennes datent du huitième siècle, que je garde selon la tradition de ma famille. »

Après avoir sillonné le labyrinthe de couloirs et de salles envahis de ces personnages immobiles, on se retrouve sur la grande terrasse où Yaya dresse le *sigi* (en bambara, ou *calaca*). C'est la charpente traditionnelle de forme rectangulaire ou carrée représentant les quatre points cardinaux et qui permet aux marionnettistes de se dissimuler de la vue du public. Elle est recouverte d'un tissu d'une grande valeur, souvent du bogolan ou une cotonnade qui symbolise la richesse du village, d'où les marionnettes émergent ; on exhibe la richesse que l'on peut avoir à l'intérieur. « Dans le *sigi*, les mouvements sont limités et il faut l'unité dans la diversité pour garder l'équilibre. Dans le cas contraire, cela provoque la guerre, alors que, si tous les hommes se donnent les mains et se comprennent, on peut tous vivre dans un œuf. »

Et Yaya s'arme d'un personnage qu'il fait apparaître au-dessus du tissu tendu et nous improvise un spectacle, accompagné d'un saxophoniste, pour nous souhaiter la bienvenue. Nous saisissons alors que Yaya ne ressemble en rien aux gens que nous avons pu rencontrer jusqu'à présent. Il est un homme de spectacle qui mène

plusieurs vie à travers ses marionnettes en bois et qui sait s'adresser à tous les publics. Il y a une communication permanente avec le public, par des gestes, des questions. Il y a quelque chose dans ses thèmes et dans sa voix d'universel lorsqu'il fait rire sa marionnette, et dans ses mouvements lorsqu'il la fait danser. On ne peut rester insensible devant cette transformation de l'homme en un personnage étrange, aux yeux écarquillés, se pliant vers nous comme pour nous saluer. On redevient tout à coup un enfant émerveillé par un être animé d'un souffle qui nous semble magique.

Yaya nous présente les différentes familles de marionnettes :

-**Les marionnettes mi-fil, mi-tige** dont les fils permettent un mouvement libre des bras et dont la tige soutient l'objet en hauteur, par exemple au niveau du *sigi*.

-**Les marionnettes à fil** qui sont animées par le marionnettiste à hauteur du public et qui évoluent souvent sur le sol.

- **Les marionnettes à tige ou marionnettes habitables** qui sont d'une taille supérieure au marionnettiste. Une armature en bois est fixée sur le porteur comme un sac à dos, et le cou et la tête du personnage dépassent, ce qui peut faire des personnages atteignant de deux à trois mètres de hauteur. Cette fabrication offre au porteur une grande liberté de mouvement et le personnage se déplace dans l'espace tel un comédien indépendant ; il pivote, bouge sans restriction dans l'espace . Il tient des tiges reliées aux mains de la marionnette, ce qui permet une gestuelle très ouverte des bras. L'armature est recouverte d'un grand boubou, ce qui facilite une disparition totale de l'homme et insiste sur la prestance de la marionnette. Yaya fera un parallèle avec " l'enfant qui rentre dans le ventre de sa mère pour trouver le savoir ".

Entretien avec Yaya Coulibaly :

M.B. : « Je vois que tu fabriques tes propres marionnettes. Peux-tu nous décrire l'aspect héréditaire de cette pratique et le rôle de la marionnette dans la tradition bambara ? »

Y.C. : « J'ai une collection de plus de cinq cent marionnettes familiales datant du treizième siècle et j'en ai fabriqué près de quatre mille. Initialement, je n'ai pas le droit de tailler le bois car je ne suis pas forgeron. Je suis issu d'une famille noble et je devrais commander au forgeron ce que je veux, mais je fais une infraction à la loi

sociale. Je m'assois sur ma peau de chèvre, je prends ma machette, comme le font les forgerons et je taille.

Tout d'abord, j'écris de nombreuses pièces et j'adapte les contes dont mon père m'a laissé des archives. Puis je dessine les personnages en fonction de leur rôle dans l'histoire.

La marionnette est une tradition familiale depuis le huitième siècle. Il y a un théâtre sacré tous les sept ans qui se passe en dehors du village. La manipulation des marionnettes est réservée aux hommes. Les femmes interviennent dans l'habillage et dans l'esprit de la fête. Seules les femmes ménopausées rentrent dans le cercle des hommes et deviennent les gardiennes de la tradition. Elles sont la mémoire collective et peuvent guider les hommes. Mais je ne peux révéler tous les aspects du rituel ... Le spectacle initiatique permet aux gens de parachever leur formation dans la recherche de la connaissance. Les jeunes n'assistent pas à ce spectacle mais ce sont les familles nobles et les forgerons (*numun* : maîtres du feu et détenteurs de pouvoirs et de savoirs) prennent les décisions concernant le village. Tout le monde ne peut pas participer aux conseils du village car les gens doivent savoir maîtriser leur bouche et leur parole. Sinon, on les traite de femmes, elles qui font envoler la parole, comme une plume d'oiseau que l'on ne peut plus rattraper.

Quant au rôle du spectacle, il a un aspect thérapeutique essentiel. Les femmes stériles emmènent des offrandes aux marionnettes et on dit que, trois mois plus tard, elles pourront donner naissance. Le spectacle peut aussi montrer des scènes érotiques et, à leur vue, les femmes ayant des insuffisances sexuelles peuvent réagir. Avant, on sortait aussi les marionnettes lors du premier acte sexuel du couple pour demander aux dieux leur clémence. La marionnette est le cordon ombilical de la société bambara. D'ailleurs, certaines marionnettes abîmées ont des funérailles. Les autres doivent être entretenues et reçoivent une nouvelle couche de peinture chaque année pour résister au temps. Les costumes sont aussi remplacés par des étoffes plus modernes et l'on peut découvrir des superpositions de couches de tissus datant de plusieurs siècles. »

M.B. : « On comprend ainsi mieux le rôle sacré des marionnettes dans la tradition bambara, médiateurs entre les villageois et les ancêtres, mais, pour toi qui vis dans leur univers et qui fais des spectacles dans le monde entier, qui sont elles ? Elles occupent une telle place dans chaque pièce de ta maison que l'on peut se demander

si tu ne leur attribues pas une vie propre, indépendamment des spectacles où tu les animes. »

Y.C. : « La question de la vie de l'objet est très personnelle ... Mais, lorsque je quitte la ville, affamé, et que je rentre chez moi, elles me parlent. Ce qui me fascine en elles, c'est leur aspect spirituel. Quand je suis seul avec elles, je me sens comme dans un temple, elles m'apportent la sérénité. Quels que soient mes problèmes, elles me dictent mon comportement social. Parfois, je me lance dans la fabrication de marionnettes la nuit, comme le faisait mon maître initiateur. Alors, je ne veux voir personne et je rentre dans une sorte de transe. Pour moi, elles sont objet d'expression, de communication, de réflexion et d'inspiration. Lors de mes voyages, certaines me suivent partout et il m'arrive même de dormir avec ma hyène. »

Yaya sort d'un coffre plein de personnages en bois et de fils, une marionnette-hyène, augmente la musique et la fait danser, en accompagnant ses pas. (Voir photo)

Y.C. : « C'est ma sœur, je suis comme elle. On dit que la hyène est l'animal le plus sage de la terre. Grâce à son antenne sur la tête, elle peut capter des informations à des kilomètres et c'est le seul animal qui connaît aussi bien le jour que la nuit. C'est un animal sincère qui ne trahit pas. Komo, Nama, ce sont des hyènes.

J'ai fait moi-même les plans de ma maison et je les ai adaptés aux marionnettes pour leur faire un musée. Je veux que ce soit un espace ouvert à tous parce que le monde est peut-être trop grand mais il est très petit si l'on sait aller vers les autres. Tout le reste n'est que hasard. Le patrimoine que mes ancêtres m'ont laissé, je veux qu'il rentre dans la mémoire de l'Universalité. Tout le patrimoine africain n'est pas sorti du continent. J'apporte ma contribution personnelle. »

M.B. : « Comment fais-tu pour réaliser des projets d'une telle ampleur ? Reçois-tu une aide du ministère de la Culture ? »

Y.C. : « Le Mali est un pays sans subvention. Ici, on ne peut pas vivre de son art. Il faut des années de patience pour réaliser quelque chose. C'est la communauté internationale qui me fait vivre et je dis merci au Centre Culturel français de Bamako et à l'action culturelle française en général. Notre problème c'est que les hommes de pouvoir, ceux qui prennent les décisions au nom de la Nation, ne connaissent pas le patrimoine du pays. Ici, un infirmier peut être nommé ministre de

la Culture et cela arrange la communauté internationale. Hormis les manifestations officielles de propagande politique, il n'y a pas de politique culturelle au Mali. »

En parlant, Yaya sort une marionnette du Général Gaye de Côte d'Ivoire (décédé depuis dans le coup d'Etat de septembre 2002 en Côte d'Ivoire) et caricature un de ses discours en l'interrompant de coups de sifflets. (voir photo)

« Nous qui avons transporté les racines du pays à la capitale, nous n'avons pas la même mentalité que les bureaucrates de Bamako. Tout ce que j'ai fait, aucun homme politique du Mali ne l'a fait. Avec ma compagnie de marionnette Sogolon, j'ai fait sept fois le tour du monde. J'ai emprunté tous les moyens de transport, marché à pied à la recherche de la connaissance. Pourtant, je suis le seul de ma promotion à m'asseoir par terre et à travailler. Je n'ai pas d'argent mais je suis un homme riche et heureux. Je suis prêt à représenter le Mali et à être le porte-drapeau dans la mondialisation. Je suis un citoyen du monde et je chante mon époque. Mon style s'inspire des formes traditionnelles mais j'y ajoute mon imaginaire et je reste moderne. Lors de mes voyages, les gens volent un peu de moi comme je vole un peu d'eux. Je m'inspire de tout ce qui bouge autour de moi pour capter le côté positif de chaque chose. »

M.B. : « Le Mali a une forte communauté musulmane, comment les gens réagissent-ils aux spectacles de *Sogolon* et où te places-tu par rapport à la religion ? »

Y.C. : « Le Mali est un pays tolérant. D'après moi, il est laïc car on peut dire des 90 % de musulmans qu'ils sont animistes ou catholiques, ou encore témoins de Jéovah...

Mon prénom Yaya signifie 'le saint' ou 'le prophète' en arabe mais je suis un citoyen du monde et j'épouse toutes les religions. Je suis musulman, je prie mais cela ne m'empêche pas d'avoir mon jambon ou mon saucisson. Certains musulmans critiquent mes marionnettes mais j'ai fait l'école coranique et je peux me vanter de mieux connaître le Coran que beaucoup d'entre eux. Les bambaras ont été martyrisés et se sont convertis massivement à l'islam. Mais ils continuaient leurs pratiques religieuses traditionnelles et ont caché leurs croyances dans les marionnettes. Les arabes sont arrivés en disant qu'Allah condamnait notre culture et qu'il fallait suivre leurs coutumes. Ensuite, les missionnaires sont arrivés en disant que tout ce que les arabes nous avaient dit était faux et qu'il fallait de nouveau nous convertir ...

Toutes les religions ont commis des crimes, seul le bouddhisme a respecté tous les patrimoines artistiques. C'est pourquoi la marionnette a gardé tant d'importance en Asie, en Chine ou en Thaïlande, et j'ai eu la chance d'aller dans ces pays. En Europe, c'est l'Eglise qui a fait perdre la liberté à la marionnette. Mais au village, les jours de spectacle, les gens et l'imam viennent, dansent et ne vont pas à la prière. »

M.B. : « Penses-tu que les spectacles de marionnette vont subsister au Mali et vont évoluer en s'adaptant au contexte actuel de la société ? »

Y.C. : « Je ne suis pas trop inquiet. J'anime des ateliers où j'enseigne l'art du spectacle de marionnette un peu partout. Je suis l'enfant d'une marionnette, un enseignant de la joie. Cette tradition ne va pas mourir, mes enfants prendront la relève parce qu'ils me comprennent. J'apprends mes gestes aux jeunes de la famille et ils s'y intéressent beaucoup. Les spectacles sont très animés avec le support musical (jumbés, flûtes, saxos ...) et les gens les apprécient et répondent nombreux à chaque représentation. Nous illustrons, bien sûr, des épisodes symboliques de notre culture mais nous avons aussi beaucoup de succès lorsque nous dénonçons des problèmes de notre société. Il nous arrive par exemple d'aborder le problème du sida et je pense que nous avons notre rôle à jouer dans la diffusion de certaines informations car nous nous adressons avant tout à un public populaire et qu'il est très réceptif à notre langage. Nous avons aussi beaucoup de succès à l'étranger, notamment en Europe. Je suis invité à faire une représentation à La Villette dans le cadre de l'exposition Mali Kow et j'en profiterai pour sensibiliser le public qui ne connaît pas cet art issu de la tradition bambara, qui a su perdurer et se moderniser malgré les freins économiques et idéologiques au Mali. »

Ndary LÔ

Il faut s'éloigner de Dakar dans la direction de Rufisque pour arriver chez Ndary Lô. Sa présence est d'abord signalée par des silhouettes peintes sur un grand mur, puis apparaissent d'immenses personnages de fer, les bras levés au ciel, encadrant la porte d'entrée de l'artiste.

La cour est habitée par de nombreux personnages en fer en position de marche.

M.B. : « Ton œuvre est assez atypique, as-tu suivi une formation artistique ou est-tu plutôt autodidacte ? »

N.L. : « Mon premier contact avec le fer, je l'ai eu très petit. J'ai passé mon enfance à la campagne, dans la région de Thiès chez mes grands parents. J'allais en cachette chez le forgeron et je l'aidais. Parfois, j'ai des images qui reviennent de cette époque et je sais que tout mon travail vient de ce vieux forgeron. Chez nous, nous n'avions pas d'électricité et mes premières sculptures étaient faites avec des lampes à pétrole. J'en ai fabriqué près de deux cents cinquante. Je suis parti à Dakar suivre deux années d'études supérieures d'anglais mais c'est en écoutant Bob Marley que j'ai vraiment appris l'anglais. Il a été très important pour moi parce qu'en écoutant ses paroles, j'ai appris l'abnégation, la volonté de réussir en partant de rien. Pour moi, l'absence de moyen, c'est le meilleur moyen de créer son issue. Il faut inventer, réinventer. Etre artiste, c'est un état d'esprit, ce n'est pas la maîtrise d'une technique.

De 1988 à 1992, j'ai fait des études de communication aux Beaux Arts de Dakar, puis j'ai travaillé une année dans la pub. Mes parents étaient indifférents à mon choix d'études car je m'assumais totalement.

Finalement, ce n'est qu'en 1994-1995 que j'ai sérieusement commencé à sculpter. En 1995, j'ai gagné le premier prix du concours des Arts du "Goethe Institut" de Dakar. Le prix était une bourse de séjour en Allemagne. J'en ai profité pour parcourir l'Europe, visiter les plus grands musées et rencontrer un maximum

d'artistes. A mon retour, j'ai voulu faire des statues grandeur nature pour lesquelles j'ai commencé à utiliser des fers à cheval. J'ai été impressionné par le mouvement en Europe, par exemple dans le métro. C'est la raison de l'homme qui marche. Chez nous c'est la nonchalance, il s'agit de galvaniser l'homme africain.

En 1996, j'ai exposé à l'IFAN de Dakar et au Centre Culturel Français de Saint-Louis. Il paraît que les gens riaient en voyant mes personnages. L'année suivante, j'ai participé à un symposium de sculpture à l'occasion des Jeux de la Francophonie. C'était dans le parc national de Madagascar tous les artistes travaillaient sur bois. Je n'avais pas d'électricité pour souder alors j'ai sculpté grossièrement une silhouette en bois que j'ai ensuite recouverte de capsules de coca. Un canadien voyant comment j'avais réussi à me sortir de la situation alors que je n'avais jamais réalisé de sculpture sur bois, m'a dit que je m'adaptais bien aux situations. J'ai alors réalisé que c'est toujours ce que je fais. C'est là que j'ai pensé au *Daptaïsme*.

Le Daptaïsme, qui vient du verbe *s'adapter*, c'est créer avec ce que l'on trouve dans son environnement. Cette démarche est aussi un respect et une tolérance vis à vis des autres cultures, vis à vis de l'autre tout simplement.

Actuellement je fais une installation avec un grand groupe de marcheurs. Il faut que l'œuvre impressionne. Il doit y avoir des sensations, quelque chose qui se passe à la vue de l'œuvre. C'est ce qui importe pour moi. Après, je vais faire des sculptures végétales. »

M.B. : « Avec ton Daptaïsme et tous tes marcheurs, tu as l'air obnubilé par le mouvement. Mais on se demande si tes personnages vont tous dans la même direction et même si cela a une quelconque importance pour toi. D'ailleurs, tes sculptures je les appelle des personnages mais comment les nommes-tu ? »

N.L. : « Mes sculptures, je les appelle *nit* (qui signifie personnage en wolof). Je ne sais pas consciemment vers où elles marchent mais ce qui est important pour moi, c'est leur mouvement. Je suis obnubilé par le mouvement, il faut que cela bouge. Parfois, j'habille mes personnages avec des fibres qui bougent au gré du vent. Mais cela s'adapte aussi à mon mode de vie. J'ai souvent envie de déménager pour m'enrichir, pour me nourrir de nouvelles choses et évoluer. Il faut s'ouvrir au monde. Nous sommes encore cantonnés dans l'art contemporain africain. La Biennale de l'Art Contemporain Africain de Dakar, c'était bien la première année,

mais nous avons eu dix ans pour nous. Maintenant il faut qu'elle devienne internationale.

A Lille, en automne dernier, j'ai présenté une installation, " Opération chirurgicale ". J'y dénonce les modernes qui essayent de décortiquer l'histoire d'Afrique pour la remodeler et en sortir du nouveau. Nous avons réellement besoin de cette opération en profondeur et à tous les niveaux. Quarante ans après les indépendances, nous ne savons toujours pas si l'on doit retourner aux racines, avoir simplement recours aux racines, ou si l'on doit laisser tomber tout cela. »

M.B. : « Pratiques-tu une religion ? »

N. L. : « Je suis musulman pratiquant et je me suis beaucoup interrogé en commençant la sculpture. La religion n'aime pas la sculpture mais je suis musulman et j'entends le rester. Je veux mettre ma sculpture au service de la religion. Je mets souvent la cassette d'un grand imam égyptien récitant le Coran, lorsque je travaille. J'ai besoin de cette inspiration pour réaliser une sculpture. J'ai fait un personnage immense ouvert sur le ciel, ouvert au monde, ouvert à Dieu. Il est en prière, les bras levés s'adressant au ciel, mais je voulais une prière universelle. Dieu sait, je n'ai pas à expliquer. De toutes les façons si je dois me repentir plus tard de ma liberté, je prends le risque. J'ai placé Dieu tellement haut qu'il est inaccessible. Dans la religion comme dans l'art je n'ai pas de but à atteindre. Je peux tout juste tendre vers quelque chose, essayer de m'en approcher. Il faut avoir une voie que l'on trace et tendre vers quelque chose. »

3. LA RECHERCHE PICTURALE

Dans l'œuvre des quatre artistes suivants on peut rencontrer des thèmes religieux ou sociaux, mais on sent plus chez eux le besoin d'aller au bout de leur recherche picturale. Ils explorent des nouvelles techniques de peinture ou de sculpture afin d'améliorer toujours le rendu de leurs œuvres. Ils tentent de repousser sans cesse les limites de leur pratique et ressentent les arts plastiques davantage comme le chemin d'une création que seulement comme moyen d'expression. La peinture, la sculpture, ils la vivent, comme un cheminement en constante évolution orientant leur vie et leurs agissements. Chez eux être artiste, c'est aussi une attitude, une allure qui transparait et qui sert de filtre à une manière d'appréhender la vie.

Thierno Diallo se décrit comme un cuisinier dosant les ingrédients dans son atelier des environs de Bamako. Saliou Traoré a préféré abandonner la tradition filiale de couler le bronze pour faire ses masques avec des matériaux de récupération ramassés dans les rues de Ouagadougou. Sama, lui, rêve de découper un morceau de mur pour y analyser ses aspérités et fissures. Enfin, nous irons chez Hamed Ouattara qui nous dit peindre pour voir la vie autrement et compte bien entraîner les jeunes de Ouagadougou dans ses voyages de l'esprit.

Thierno DIALLO

Thierno a aménagé un atelier-galerie à Lafiabougou, quartier excentré de Bamako. C'est un jeune peintre sculpteur qui expérimente sans cesse de nouvelles techniques. Il aimerait faire de son atelier un lieu de rencontre où les artistes travailleraient ensemble et édifieraient de nouveaux projets. Lorsque l'on est en visite chez lui, on peut croiser des étudiants de l'INA dont il suit le travail.

M.B. : « Il est frappant de voir la diversité des oeuvres que tu réalises. Entre le dessin, la peinture, la sculpture, quelle technique expérimentes-tu en ce moment ? »

T.D. : « J'aime tester tous les matériaux. En tant qu'artiste, je dois chercher, expérimenter. Parfois j'ai l'impression d'être comme un cuisinier qui dose les ingrédients pour atteindre l'arôme recherché. Alors, je prend tout ce que je trouve dans la nature autour de moi. J'ai mis au point une technique le Worolan que j'ai déposée. Il s'agit de faire macérer des noix de cola afin d'obtenir un jus dont la teinte et la brillance s'apparentent au brou de noix que vous utilisez en Occident. En le diluant plus ou moins, ce jus me permet de jouer sur des dégradés d'ocres et de bruns profonds, couleurs que j'affectionne particulièrement. Je le projette sur la toile. Le cola symbolise chez nous la base du foyer.

L'infusion des plantes telles que les feuilles de kinkiliba ou d'autres plantes que l'on trouve dans les environs de Lafiabougou me donnera des jus jaunes ou verts. En faisant bouillir dans l'eau des feuilles d'épinard, j'obtiendrais de l'ocre et avec l'écorce d'arbre bouillie, j'aurais un jus rouge. Pour mes fabrications de vêtements, j'utilise la technique du bogolan, pour laquelle le jus d'écorce sert de teinture dont le fixatif est naturel.

Pour la fabrication de mes supports, je colle sur une plaque de bois des coques de mangue, de cacahuètes ou du sable. Cela donne du relief ou un grain à mon support.

J'encolle aussi de la cendre sur une toile afin de donner une teinte noire à ma préparation.

J'ai aussi travaillé la récupération du plastique que j'utilise pour la sculpture.

Plus récemment, je travaille beaucoup le bois que je trouve dans la région.

Pour moi, tout est expérimentation de matières végétales et mon environnement immédiat me procure la plus grande partie de ma matière première. »

Mais ce choix n'est ni anodin ni fantaisiste ; c'est pour exprimer sa douleur face aux carnages écologiques de l'homme sur la nature que Thierno tend à prouver que l'on peut utiliser les éléments naturels sans avoir recourt aux produits chimiques. L'écologie reste un thème dominant dans mon œuvre à travers des toiles telles que *Le cri de la nature* où l'on voit des arbres ouvrir une bouche béante exprimant leur souffrance parce que l'homme les brûle.

Et cette grande toile noire représentant *Le village planétaire* (voir photo) où apparaît une main énorme, ouverte comme si elle allait attraper quelque chose pour le broyer. « La main de l'homme, c'est la main meurtrière qui détruit toutes choses et ne respecte pas l'épanouissement de la nature », nous dit Thierno.

« Je veux sensibiliser les autorités et la population avec mon projet de récupération des déchets plastiques afin d'en faire des sculptures. Le plastique est un grand problème au Mali et particulièrement à Bamako où les sacs et déchets s'entassent dans les rues et terrains vagues en plein centre de la ville. Parfois, le soir, on brûle ces monticules et les enfants jouent et évoluent en respirant sans répit les émanations toxiques. Dès leur plus jeune âge, leurs poumons sont agressés et on ne peut imaginer que ces enfants aient une longue espérance de vie sans encombre de santé. »

Cette question de pollution de l'environnement par les déchets touche de nombreux artistes qui dénoncent souvent dans leurs œuvres la négligence de la population et le manque d'engagement des gouvernements successifs.

« Les mythologies dogon et bambara me fascinent et les concepts de leur cosmogonie animent mon œuvre. Les idéogrammes sont souvent au centre de la toile et définissent le thème abordé. Par exemple, le tableau *L'air* symbolise l'un des douze éléments fondamentaux de la cosmogonie bambara après l'eau, le feu, le ciel, la terre, l'homme, le Soleil, la Lune, le nord, le sud, l'est et l'ouest. Le premier geste de l'enfant à la naissance est de respirer. »

D'autres tableaux symbolisent la trilogie du temps, ou le tonnerre par la représentation des idéogrammes correspondants. Dans « La marche du savoir », la plume (symbole du savoir) traverse le cauri (symbole de la richesse) sur un fond

laissant apparaître un pied. Thierno explique : « On dit que celui qui voyage ne perd rien. Un jeune qui a traversé cent pays est aussi sage qu'un vieux de cent ans. Le jeune soninké qui part en France pour trouver la richesse, même s'il échoue, il s'enrichit énormément. En se frottant à une autre ethnie, il découvre une terre nouvelle et se plonge dans une autre culture. Le voyageur est très respecté chez nous car nous admirons celui qui a quitté sa maison et son confort pour voir comment vivent les autres et s'adapter à leurs moyens. Celui qui vient jusque chez toi vaudra toujours mieux que toi, dit-on. » Ce respect de l'autre, et de l'étranger en particulier, on le ressent en permanence au Mali ; dans le regard des gens croisés, dans la rue ou les *dourounis* (bus), dans les incessants égards lorsque l'on pénètre chez les gens, dans les éclats de joie des enfants qui viennent vous serrer la main ...

Ce respect de l'autre, on le retrouve dans la peinture de Thierno Diallo. On dirait qu'il veut rappeler les valeurs de solidarité et de spiritualité qui caractérisent la tradition. Comme si, malgré les changements rapides que subit la société et avant qu'il ne soit trop tard, l'homme devait absolument trouver les fondements de ses origines.

Saliou TRAORÉ

Né à Bobo Dioulasso, Burkina Faso en 1965.

Dans la cour de Saliou, sont accrochées des sculptures très diverses. Il y a d'étranges visages reprenant des lignes des masques traditionnels. En s'approchant, on discerne des objets de fer ou de plastique qui constituent des masques. Alors, on s'amuse à deviner d'où peut provenir ce cylindre métallisé rouge composant le corps d'un animal. Peut-être était ce la gaine du moteur d'une mobylette ? Il y a un côté ludique dans les personnages de Saliou, mais on tombe aussi sur des membres humains décapités, gisant sur le sol et l'on ne peut retenir un frisson et des images de blessés de guerre mutilés qui reviennent par flash. Saliou est un homme insaisissable, entre une froideur traduisant un grand sérieux et une certaine fantaisie qui transparaît parfois dans la conversation.

M.B: « Qu'est ce qui t'a conduit à ce mode de sculpture de la récupération ? »

S.T. : « Je suis né à Bobo Dioulasso, seconde ville du pays, où mon père avait un atelier de sculpture de bronze. De 1972, date du décès de mon père, à 1983, je suis resté dans l'atelier familial pour aider mon frère aîné, Abou Traoré, qui avait repris le flambeau.. J'y ai appris les techniques de fonte de bronze telles qu'on les exploite depuis des générations dans le pays. Mon frère m'encourageait aussi à me détacher des formes traditionnelles. C'est cette originalité qui l'a fait remarquer du CCF (Centre Culturel Français) et a fait sortir l'atelier du cadre réducteur de l'artisanat. J'ai exposé pour la première fois au SIAO de 1992, puis j'ai participé les trois années suivantes aux différents ateliers d'artistes organisés par le CCF. C'était l'occasion de travailler avec d'autres artistes confirmés européens et africains et cela a donné lieu à une exposition collective. C'est là que je me suis initié au bois, à la pierre et à la récupération d'objets avec Félix Abossa, artiste béninois. »

M.B. : « Par la suite, tu as beaucoup participé à des expositions collectives en Europe ou en Afrique Occidentale. C'est une particularité qui semble propre aux artistes burkinabés de travailler avec d'autres artistes du pays ou des pays voisins. »

S.T. : « En effet, j'ai exposé en 1996 en Europe. Une O. N. G. française, *Afrique Verte*, a fait venir des artistes européens pour s'informer de la condition des paysans sahéliens. Ces paysans peuvent nourrir tout le Sahel et *Afrique Verte* les aidait à vendre leurs excédents dans les zones déficitaires. Je suis parti avec le peintre malien Modibo Franky Diallo en France rencontrer les paysans français. C'était mon premier voyage en Europe et je suis tombé sur la période de l'embrasement de

la lutte des Sans-Papiers de Saint Bernard à Paris composée d'une majorité de Maliens et nous sommes allés aux manifestations avec Modibo. Puis, nous avons exposé ensemble au Sénat pour "*Sahel / Europe, regards croisés*". L'exposition a ensuite pris place dans un station de métro, Invalides ou peut-être était-ce Bastille, puis elle a tourné en province et a vécu pendant trois ans avec de nouvelles œuvres que nous envoyions régulièrement d'Afrique.

En 1999, j'ai participé à un atelier de quatre mois à Amsterdam. Il s'agissait d'une opération qui visait à sauver l'Afrique de l'Apartheid organisée par la Fondation Thami Mnyele, qui avait invité de nombreux artistes sud-africains. En Hollande, j'ai été frappé par les similitudes entre les motifs des volets hollandais et les décorations des masques de Bobo Dioulasso. C'était étonnant et j'aimerais faire rencontrer ces deux cultures.

J'ai aussi travaillé avec le "Goethe Institut" de Lomé au Togo et au Sénégal avec le sculpteur N'Dary Lô. »

M.B. : « Avec tous ces voyages tu t'es imprégné de courants de l'art contemporain occidental mais on sent que tu ne veux pas nier la tradition de ta culture à travers ta série de masques. Peux-tu aussi nous décrire les réactions de tes concitoyens devant tes sculptures ? »

S.T. : « C'est vrai que mes voyages m'ont ouvert au travail d'autres artistes, c'est ce qui m'a amené à comprendre et à tendre au conceptuel. Au Burkina Faso, on n'a pas de culture par rapport à l'œuvre d'art, celle que l'on va voir au musée. C'est déjà très difficile de s'imposer avec la figuration : avec l'abstraction, on me prend carrément pour un fou et ça demande beaucoup plus d'efforts à l'artiste pour expliquer sa démarche. J'ai participé aux premières 'portes ouvertes des ateliers d'artistes' de Ouagadougou pendant le FESPACO 2001 (Festival Panafricain de l'Audiovisuel et du Cinéma de Ouagadougou) . Les passants rentraient et me demandaient ce que c'est que ces tas de ferraille exposés. Le Gouvernement et le ministère de la Culture auraient du parler des artistes plasticiens à la télévision pour familiariser le public avec cet art. Mais le ministère se contente de soutenir les institutions qui financent les manifestations artistiques mais il n'en a jamais l'initiative.»

M.B. : « Penses-tu que le poids de la religion a joué un rôle de frein à l'ouverture des mentalités à l'art plastique ? »

S.T. : « Ici, les gens ont une double pratique religieuse. Au Burkina, la majorité est animiste, puis viennent les musulmans et enfin les catholiques mais tous pratiquent les sacrifices. Pour moi, cela révèle une ignorance qui peut engendrer des blocages injustifiés. J'ai vécu à Bobo et j'ai passé mon enfance à côté de la vieille ville où se trouvent les masques. J'assiste aux cérémonies et, dans la gestuelle des danses je cherche le beau sans y vouer aucune croyance. Les animistes les plus fervents sont étonnés de voir que je fais des masques avec des matériaux modernes. Du moment que je ne veux pas provoquer l'adoration, ils sont fascinés par mes masques. »

M.B. : « Travaillais-tu toujours à partir de matériaux de récupération ? »

S.T. : « J'aime alterner l'utilisation de matériaux pauvres comme la récupération, avec des matériaux nobles comme le bronze. Ce qui m'intéresse dans la récupération, c'est que je redonne une vie nouvelle à des objets voués à être jetés, bien qu'ils soient déjà chargés de vécu. Je vais chercher mon matériel dans le quartier des mécanos de mobyette. Soit j'ai une idée de la sculpture au préalable et je cherche une certaine forme, soit c'est l'objet qui amène l'idée d'une nouvelle sculpture. Dernièrement, j'ai fait des séries de personnages, d'animaux et de masques. Mais actuellement, je travaille à la préparation d'une exposition sur les mines anti-personnelles. Je fais des personnages monumentaux mutilés dont n'apparaît que l'armature en acier. Je veux aussi approfondir mes recherches sur le conceptuel. Lorsque je me promène dans la ville, je vois de l'art conceptuel partout. Les rues sont très riches et j'ai envie d'exploiter cet aspect du quotidien dans mes sculptures. »

Samandougoulougou Nonsiguignan dit SAMA

Né à Ouagadougou, Burkina Faso, en 1967.

Sama a son propre atelier dans le centre de Ouagadougou, qu'il a aussi aménagé en galerie afin que chacun puisse s'initier à son art.

Sama : «Petit, je voulais être maçon ou architecte mais mon oncle sculpteur m'a initié au batik . Mais je n'arrivais pas à être assez créatif avec cette technique de la cire chaude, la matière me dominait. Le batik doit toujours être propre alors que j'aime le caractère qui ressort de la peinture. J'aime les choses déstructurées, la liberté des mouvements. Avec la peinture, c'est comme si je déplaçais un bout de terre avec les marques et les déchets du quotidien pour les mettre sur la toile. Je faisais des batiks que je vendais au Centre national d'artisanat et d'art mais cela fait huit ans que j'ai abandonné cet technique pour me concentrer sur la peinture. »

M.B. : « Où as-tu été initié aux arts plastiques et à l'abstraction ? »

Sama : « J'ai passé trois années à la Fondation Olorun à ses débuts. J'étais alors le second d'Olivier de Contenson. En 1993 et 1995, j'ai participé aux deux éditions de *Ouag'Art* où nous participions à des ateliers avec des artistes internationaux car il n'existe pas de structure de formation artistique ici. Puis j'ai monté mon propre atelier car je ne me sentais plus libre à la Fondation. Olivier de Contenson est très paternaliste et il impose sa vision aux autres. Les jeunes artistes de la fondation n'ont pas encore compris la singularité d'être artistes. Il faut bouger l'art, sortir ses tripes sans penser à la manière de mieux vendre. J'ai eu besoin de quitter cette structure. En 1996, j'ai obtenu une bourse de la coopération pour travailler à Chambéry avec des artistes français pendant quarante cinq jours. J'y ai beaucoup appris. Je faisais alors du figuratif, des recherches sur les idéogrammes. Je créais des formes et j'en suis venu à l'abstraction, petit à petit, en me rendant compte que je n'avais plus besoin des formes. En fait j'aurais voulu obtenir un résultat comme si j'avais découpé un morceau de mur avec toutes ses marques et ses irrégularités pour le poser sur la toile. »

M.B. : « Travailles-tu avec d'autres artistes burkinabés, toi qui a la chance d'avoir un grand atelier à ta disposition ? »

Sama : « J'ai beaucoup travaillé avec Christophe Sawadogo. Je souhaite qu'il y ait de nombreux artistes ici pour que nous puissions confronter nos caractères et faire sortir du bon travail.

Je ne m'imagine pas travailler ailleurs qu'au Burkina. Je trouve tout mon matériel sur place et je fais mes mélanges. Je fais mon jus d'écorce, mon jus d'amande, j'utilise des pigments et de la terre. »

Tout en parlant, Sama peint, par coulure des pots d'acrylique sur des carrés de toiles, posés sur le sol, à la manière du dripping. Au fil de l'interview, les toiles se composent, les couleurs éclatent par contraste. Sama fait preuve d'une grande spontanéité, les pots de peintures ne cessent de circuler et s'écoulent, au hasard des supports. (voir photos)

Sama : « Parfois, des bouts de toile brute restent apparents, parfois je colle des brindilles, des fibres, des cauris ou du cuir. Je travaille par séries en posant une dizaine de toiles sur le sol. Elles évoluent à des rythmes différents. J'aime les laisser vieillir et les reprendre après, parfois je les laisse plus d'un an avant de les achever. Je fais aussi de la gravure comme j'en expose à Olorun en septembre 2001. Je vais aussi faire plus d'installations car j'agrandi mon atelier dans cette perspective. Parfois les gens du quartier passent pour me voir travailler et j'aime discuter avec eux. »

M.B. : « Parviens-tu à vivre de ta peinture et as-tu un réseau d'exposition et de vente à l'étranger ? »

Sama : « J'ai exposé à Kansas City, aux Etats unis, à Limoges, à Strasbourg, dans le Jura et à Dakar. J'ai aussi des projets d'expo à Troyes, à Dakar, à Olorun mais je vends peu au Burkina Faso. »

Hamed OUATTARA

Hamed Ouattara est un jeune peintre qui incarne le dynamisme des jeunes artistes burkinabés. Il commence à acquérir une grande notoriété au Burkina et au delà, et à ouvert une galerie à côté de son atelier. C'est un espace confortable qui appelle le visiteur par sa décoration moderne. La galerie est une grande pièce

blanche totalement neutre, bien conçue pour exposer des toiles. Devant l'atelier, Hamed a installé des fauteuils pour accueillir les amateurs et échanger avec eux des considérations sur l'art contemporain.

M.B. : « Comment t'es-tu intéressé à la peinture dans un pays où l'on trouve essentiellement de la sculpture ? »

H.O. : « Dans ma famille, personne n'appartenait au milieu de l'art mais je regardais beaucoup les documentaires sur la peinture occidentale à la télévision et, très tôt, je dessinais tout ce que je sentais. Ensuite, j'ai travaillé dans l'électronique et le bâtiment mais je peignais le soir en rentrant à la maison. En 1994, j'ai monté une exposition dans ma cité et les gens m'ont tous encouragé. On m'a aussi conseillé d'aller à la Fondation Olorun. Finalement, c'est Olivier de Contenson qui est venu dans mon atelier et m'a fait visiter l'espace de la Fondation. Je trouvais que le cadre se prêtait vraiment à faire des recherches et je l'ai intégré en 1997. Avec d'autres jeunes, nous nous questionnions beaucoup et nous discutons de notre travail. Il y avait toujours des grands débats, des échanges et je crois que c'est ce qui m'a le plus apporté. En fait, nous nous sommes autoformés. Nous faisons aussi des ateliers avec des artistes sénégalais et français et cela nous a permis une ouverture d'esprit. Puis j'ai senti que mon expérience de l'art ne pouvait pas se limiter à ça et je suis parti travailler dans mon propre atelier. La notion de liberté est très importante pour moi et j'ai participé avec Olorun au projet *Liberté* des ateliers de peinture avec les détenus de la M.A.C.O. (Maison d'Arrêt Correctionnelle de Ouagadougou). J'ai beaucoup aimé parce qu'il y a un moment où l'on ne veut plus peindre uniquement pour vendre. Avant de commencer, j'ai longuement discuté avec les détenus de leur vie en détention et de tout. Je leur ai dit que la peinture est ce qui m'a sauvé de notre société. La technique est simple, il faut se servir de tout pour dire ce que l'on veut. J'ai peint avec eux en travaillant avec la main dans la terre. Il y a eu une réelle complicité entre nous et je continue à aller les voir. J'espère monter un atelier permanent avec les cinq qui continuent à peindre. Je souhaiterais les exposer dans ma galerie et leur donner l'argent des toiles vendues. J'ai beaucoup appris de ces hommes et de leur histoire. Le milieu carcéral a profondément influencé ma peinture.»

M.B. : « On peut qualifier ta peinture d'abstraite. Quelles sont tes inspirations ? »

H.O. : « Je suis d'origine mandingue et toute mon inspiration vient de là. En 1960, 1970, il y avait une fierté à célébrer nos origines mais maintenant, cet attachement culturel se perd et j'aime à le rappeler dans certaines toiles. Mais pour ma peinture, je ne dirais pas abstrait, je dirais que la peinture se crée à travers nos songes. C'est la sensation que je veux faire ressentir. Ce que je peins est dicté par ce que j'ai vécu dans la journée, par mon environnement social. La peinture est la synthèse de tout ce que je veux faire ; du bricolage et dire quelque chose. Je me découvre et je découvre en même temps la vie. Quand je peins, j'ai une autre vision de la vie. J'aime travailler la nuit parce que je suis presque endormi et c'est là que les choses sortent. La peinture est essentielle pour moi parce qu'elle est une forme d'expression qui fait que je me sens libre. Je déverse tout sur la toile et après je suis fluide. Chaque toile est un morceau de ma vision de la liberté. C'est capital, puisqu'ici, nous vivons dans un petit carcan africain et nous sommes isolés du reste du monde. Il y a trop de barrières comme la famille qui est très importante mais qui nous écrase. Notre vision est réellement limitée. La peinture me soulage, elle a été une thérapie pour moi. J'ai pu sauter les barrières et apercevoir ce qu'il y avait de l'autre côté. »

M.B. : « Tu as ouvert seul ce espace atelier-exposition assez rapidement. Quels sont tes projets ? »

H.O. : « J'ai ouvert mon atelier en 2000 sans aide. J'ai économisé et j'ai été patient. J'ai organisé une exposition pour l'ouverture où j'ai invité toute la rue. Ils sont tous venus par curiosité. Je veux monter des ateliers avec les jeunes du quartier pour démystifier l'art plastique. Je veux toucher les jeunes car l'art plastique est relégué au dernier rang par les ministères. Toutes les initiatives viennent des artistes et nous avons déjà réussi à attirer beaucoup de monde. Quelques associations se sont créées mais il faut serrer les coudes et que le milieu se développe davantage. Pour cela, il faut dépasser l'idée que l'artiste est individualiste. Mais ce n'est pas facile. Ce que l'on a pas compris, c'est qu'il faut s'autofinancer parce qu'il ne faut plus attendre les aides. De toutes les façons, lorsque l'on dépose des dossiers, il n'y a pas de réponse. Je travaille beaucoup et cela me plaît mais j'ai besoin d'avoir un autre regard sur mes peintures et j'ai besoin que l'on me dise ce qui ne va pas. C'est comme cela que l'on peut progresser et si je n'ai pas cet échange, je le provoque en allant à la rencontre des autres. C'est pour cela que je suis parti au Mali afin de voir

ce que les artistes y faisaient. Abdoulaye Konaté m'a invité à participer à un atelier au Palais de la Culture de Bamako en novembre 2000 où j'ai rencontré Viyé Diba du Sénégal et Issa Kouyaté de Côte d'Ivoire. Cela a été déterminant pour mon travail. »

CONCLUSION

Il est dorénavant temps de dresser un bilan de ce que notre étude nous a révélée de la situation des artistes contemporains au Mali, au Burkina Faso et au Sénégal. Le champ d'observation de notre sujet de mémoire s'est enrichi, au fur et à mesure de notre étude, d'un premier constat : le nombre impressionnant d'artistes que compte cette région, beaucoup plus que nous avons imaginé. La proportion est en faveur des peintres par rapport aux sculpteurs : sur quarante artistes que nous avons interrogés, nous comptons vingt-cinq peintres et quinze sculpteurs avec une exception pour le Burkina Faso qui hérite d'une grande tradition de sculpteur-fondeurs de bronze. Est ce que le nombre croissant de ces artistes trouvera une place dans la société de leur pays, ou sur la scène internationale ? Nous pensons, somme toute, que la prééminence de peintres par rapport aux sculpteurs ne fait que confirmer les tendances que nous connaissons en

Europe et la grande simplicité technique de réaliser un dessin explique sans doute cela par rapport aux outils tout à fait spécifiques que suppose la sculpture.

Est ce que le nombre croissant de ces artistes trouvera une place dans la société de son pays, et dans la scène internationale ?

Pour ce qui est de la légitimation des arts plastiques au niveau local, certains éléments décrits précédemment nous permettent d'avoir bon espoir. Nous gardons à l'esprit que l'urgence de la majorité de la population se situe ailleurs, dans des préoccupations plutôt économiques qu'artistiques, et ceci n'est pas propre à l'Afrique. Malgré tout, ici, en Afrique de l'Ouest, nous avons néanmoins perçu que les artistes ont un rôle essentiel à jouer dans l'avenir de leurs sociétés. . Il nous semble que le geste de l'artiste s'accomplit encore en osmose avec la parole du reste de la population qui reconnaît implicitement la nécessité, donc le rôle des artistes. Dans l'ensemble, les populations ne semblent pas hostiles à une ouverture progressive sur les productions artistiques de ses concitoyens et elles en ressortiront très bientôt une grande fierté. Il nous suffit d'observer la cérémonie d'ouverture de la Coupe Africaine des Nations à Bamako en janvier 2002 pour constater que les arts plastiques commencent à s'inscrire dans la vie locale. L'artiste Abdoulaye Konaté avait réalisé pour l'occasion un patchwork de 6800 m² recouvrant le terrain du grand stade. Une spectaculaire mise en scène entourait le déploiement du monumental tissu. Il s'agissait d'un assemblage de bazins, de wax colorées de tissus traditionnels qui composait un véritable tableau représentant la diversité africaine. La performance était grandiose, très symbolique et a été chaleureusement accueillie par les spectateurs. Quelle joie qu'une telle oeuvre ait été choisie pour marquer le coup d'envoi de la manifestation certainement la plus populaire dans toute l'Afrique !

Concernant la place des plasticiens africains dans le monde, nous tenons à revenir sur certaines observations. Nous avons été étonnées de découvrir une telle diversité de techniques employées, certaines particulièrement originales. La diversité des thèmes et des discours abordés nous fait aussi dire qu'il y a autant de démarches différentes que d'artistes. On ira jusqu'à défendre qu'il y existe autant d'arts contemporains africains que d'artistes. En effet, cette étude nous permet avant tout de rompre définitivement avec la simplification trop souvent entendue qui revient à parler d'un art contemporain

africain. Cela revient à dire qu'une seule et même inspiration anime une seule manière de manier le pinceau ou le burin pour des milliers d'artistes de cultures si différentes. Aurait-on l'idée saugrenue de regrouper tous les arts plastiques des quinze pays de l'Europe actuelle sous le seul label de " art européen" ? Sûrement pas. Alors éloignons de nous ces considérations réductrices concernant l'Afrique et espérons ne plus y être confrontés dans les propos de notre entourage ou dans les médias occidentaux.

Il est plus que temps que la scène artistique internationale se porte enfin avec modestie à la rencontre des artistes contemporains africains mais qu'elle s'ouvre de manière démocratique. Il ne s'agit catégoriquement pas d'aller y puiser une pincée de primitivisme et de curiosité exotique. Nous avons vu que les artistes ont des démarches très personnelles et tendent profondément à une réelle autonomie. Il ne s'agit pas non plus de demander aux productions venues d'Afrique de prendre pour modèle les productions occidentales avec ses repères et ses modes, même si – comme chacun le sait – chaque artiste s'enrichit souvent de l'univers de son voisin. À cet égard on pourrait citer l'influence que Matisse a eue sur l'inspiration du jeune Picasso. Et réciproquement.

Il faudra trouver le juste compromis entre ignorer ce qui se fait sur ce continent et s'y intéresser sans trop l'avilir avec les contraintes d'un marché pour l'instant uniquement régit par l'Occident. Cette saine extension de la scène artistique mondiale nous paraît délicate mais nous osons tout de même y croire au regard de certaines manifestations qui se déroulent en Europe.

En France, par exemple, nous assistons en effet à de nombreuses expositions dans des lieux publics donnant une place aux artistes contemporains. Nous ne sommes pas dupes et voyons qu'elles se déroulent souvent parallèlement à des expositions d'objets ethnographiques, mais elles ont le mérite d'être là et sont tout de même traitées avec réflexion et sérieux. Pour exemple, *Temps de pause* se déroulant au Musée de Picardie à Amiens de mars à septembre 2002, où une oeuvre d'Abdoulaye Konaté et les photos d'Alioune Bâ, d'Aboubacrine Diarra et de Mamadou Konaté côtoient les statuaires dogons et tellems. Il est dommage que de si grands artistes soient sollicités à l'occasion d'une rétrospective sur l'ancien empire Manding mais nous sommes tout de même satisfaits que les organisateurs aient aussi tenu à donner une vision aux visiteurs de ce qui se fait actuellement au Mali. Nous avons aussi pu admirer des oeuvres d'Abdoulaye Konaté, de Yaya Coulibaly et d'Amahiguere Dolo à l'occasion de l'exposition *Mali*

Kow au Parc de La Villette. On relèvera la présence de plus en plus fréquente de ces grands artistes venus de l'autre continent. Ces derniers exposent d'ailleurs occasionnellement aux Etats-Unis et dans de prestigieux musées européens. Ces événements nous encouragent à penser que la place de ces artistes trouvera bientôt sa légitimité dans des lieux qui seront tout particulièrement attribués à l'art contemporain.

En ce qui concerne le futur Musée du Quai Branly consacré aux arts dits "premiers", nous avons abordé la question de l'art contemporain avec Germain Viatte, Directeur du projet pour la Muséologie. Il semblerait qu'aucune structure ne soit prévue pour accueillir des œuvres d'artistes contemporains issus des pays représentés. Nous ne pouvons que déplorer ce parti pris.

La mondialisation, si l'on met de côté ses effets pervers sur l'économie mondiale et sur la dévaluation des valeurs sociales, pourrait laisser espérer une nouvelle manière d'appréhender les arts. Le milieu associatif communique de plus en plus à travers la planète et ce dialogue nous a prouvé qu'il était très productif. Nous constatons l'accroissement d'organisations de projets intercontinentaux dont les acteurs de différentes origines jouent des rôles équivalents. On a l'impression qu'il ne s'agit plus vraiment d'aller assister les autres, issus de pays plus modestes, mais plutôt de construire en collaboration avec eux. Chacun amène sa sensibilité et son savoir. Le domaine des arts nous semble particulièrement propice à ce type de communication et nous croyons que les ateliers communs sont en passe de se multiplier et de s'inscrire dans une dynamique évolutive et expansionniste.

Depuis notre retour, nous entendons effectivement parler de nouvelles structures qui partent créer des pôles et des villages d'artistes annuels au Mali ou au Burkina Faso. Nous allons d'ailleurs participer individuellement à certains projets car ce monde associatif nous semble bien répondre à la vision d'échange spontané qui nous est chère. Pour exemple, deux femmes sculpteurs, Blandine Gautier et Marika Leccia connues sous le pseudonyme d'Ange et Damnation, implantées dans le 18ème arrondissement de Paris qui ont créé l'association "*La Soupape Ailée*" depuis 1995. Elles ont investi un local à Bobo Dioulasso en janvier 2002 que les enfants du quartier ont peint à leur guise pour y implanter un atelier d'arts plastiques d'accès gratuit. Ces mêmes enfants viennent régulièrement dessiner, apprendre la gravure, la peinture ... Des artistes français se relaye pour animer cet atelier à l'année et diversifier les supports et les

techniques avec les enfants. Nous tenons à nous investir dans de tels projets et à y apporter les liens que issus de nos deux voyages avec les artistes locaux.

Outre la diversité des techniques, des thèmes, des univers que j'ai approchés, c'est le dynamisme et l'envie de travailler conjointement que nous avons fortement ressenti chez les artistes. Inversement, ces rencontres nous ont apporté bien plus que la matière de cette étude, et nous sommes maintenant aussi en demande de poursuivre le dialogue "pigmenté" que nous avons entamé sous quelque forme que ce soit. Nous nous rapprochons actuellement du milieu tourné vers les artistes et savons que des projets concrets découleront de cette première étude. Un documentaire est aussi en court de préparation sur le marionnettiste Yaya Coulibaly, tant nous avons été impressionnées par la magie de son univers et nous aimerions le partager en images avec un public plus large. Il serait vraiment trop dommage de ne pas partager à notre tour les oeuvres marquantes que nous avons eu la chance de découvrir, alors qu'il est si rare d'admirer des oeuvres à la fois belles, vivantes et porteuses de messages. Les limites de cette étude ne nous permettent pas de rendre hommage dignement aux artistes et nous projetons d'utiliser différents supports pour que ces rencontres aient, peut être pour une vie, des répercussions concrètes. Nous espérons, tout d'abord, humblement qu'elle aura aiguisé votre curiosité et répondu à vos attentes.

Bibliographie

BEAUDOIN Gérard, *Soudan Occidental- Histoire et Architecture*. Paris, BDT Editions, 1998.

BRAVMANN René A., *Islam and Tribal Art in West Africa*. London, Cambridge University Press, African Studies Series 11, 1974.

BUSCA Joëlle, *L'art contemporain Africain : du colonialisme au postcolonialisme*. Paris, L'Harmattan, 2000.

GAUDIBERT Pierre, *Art Africain Contemporain*. Paris, Editions Cercles d'Art, Collection Diagonales, 1991.

GLISSANT Edouard, Tout-monde. Paris, Editions Gallimard, 1993.

MEYER Laure, Afrique Noire. Paris, Editions Pierre Terrail, 1991.

MILLET Catherine, L'art contemporain en France. Paris, Flammarion, 1994.

MOREAU Jean-Luc, Africains Musulmans. Paris, Présence Africaine et Abidjan, Inadès Edition, 1982.

NIMIS Erika (d'après la Maîtrise d'Histoire Contemporaine du Centre de Recherche Africaine-Université de Paris I de), Photographes de Bamako de 1935 à nos jours., Paris, Editions Revue Noire, 1998.

Le Saint Coran, La Présidence Générale des Directions des Recherches Scientifiques Islamiques.

Ouvrages collectifs :

L'Architecture dogon- Constructions en terre au Mali. Sous la direction de Wolfgang LAUBERT. Projet commun de la Faculté d'Architecture Fachhochschule Konstanz de Munich et du Ministère de la Culture et du tourisme du Mali. Paris, Adam Biro, 1998.

Arts d'Afrique. Sous la direction de Christiane FALGAYRETTES-LEVEAU. Paris, Editions Gallimard/Musée Dapper, 2000.

Formes et Couleurs. Sous la direction de Christiane FALGAYRETTES-LEVEAU et Lucien STEPHAN. Paris, Editions Dapper, 1993.

Les philosophes et l'ART. Bruno HUISMAN et François RIBES. Paris, Editions Bruno Huisman, 1984.

Yaya Coulibaly, marionnettiste. Paris, Editions de l'oeil, Les carnets de la Création, 2002.

Amahiguere Dolo, sculpteur. Paris, Editions de l'oeil, Les carnets de la Création, 2001.

Catalogues d'exposition :

Artistes de Ouaga, Ministère des Arts et de la Culture du Burkina Faso, Ambassades de France et du Royaume des Pays Bas, 2001.

Dak'Art 2000. Service de la Coopération et d'action Culturelle de l'Ambassade de France à Dakar, 2000.

Dolo, par Martine Arnault-Tran, extrait de Cimaise n°268 nov-déc 2000.

Liberté, par christophe de Contenson..Service de la Coopération et d'action Culturelle de l'Ambassade de France eu Burkina Faso, 2001.

Temps de pause, Quatre artistes maliens contemporains. Musée de Picardie, Amiens, 2002.

Mali, L'empire du Manding. Musée de Picardie, Amiens, 2002.

Mali Kow. Parc de La Villette. Montpellier, Indigène Editions, 2001.

Articles :

Revue QANTARA, n° 22, hiver 1996-97. Dossier spécial Les Soudans entre Niger et Nil. Paris, publication de l'Institut du Monde Arabe, 1997.

Revue QANTARA, n° 15, Avril-Mai-Juin 1995. Dossier spécial L'image entre le sacré et le profane. Paris, publication de l'Institut du Monde Arabe, 1995.

La REVUE NOIRE, n° 17, juin-juillet-août 1995. Dossier spécial Mali, Niger, Burkina Faso.

Paris, éditions Revue Noiren 1995.

Remerciements

Mes sincères remerciements à tous les gens qui m'ont aidé à réaliser ce projet et à tous ceux qui m'ont encouragé. Tout d'abord, merci aux 40 artistes qui nous ont reçu dans leur atelier ; au Mali : Yaya Coulibaly, Sénou Fofana, Modibo Franky Diallo, Thierno Diallo, Atsou Kokou Ismaël, Damy Théra, Amahiguere Dolo, Malick Koressy, Ibrahim Kanté, Souleyman Ouologuem, Midibo Sissoko dit Van, Ballaoule Keita dit Abdoul Kader.

au Burkina Faso : Sam Tounda Michel, Sambo Boly, Songda Ouedraogo, Saliou Traoré, Christophe Sawadogo, Adama Derme, Hamed Ouattara, Suzanne Ouédraogo, Sama, Abou Traoré, Tidiane Traoré.

au Sénégal : Magatte Keita, Julien Keita, Moussa Koné, Mamadou Fall Dabo, Issa K Diop, Prince Abdel, Samba Fall, Mouhamadou Ndoye, Ndeye Darro Diagne, Seynabou Sakho, Chalys Leye, Jacob Yakouba, Daouda Ndiaye, Ndary Lô, Ismaella Manga.

Merci à Laétitia Nighossian qui nous a rejoint au Mali et nous a aidé à mener les entretiens et a ramené un document vidéo des rencontres.

Merci aux familles Guindo, Yougbare, Gil et au Village des arts de Dakar qui nous ont hébergées.

Merci à tous ceux qui nous ont donné le courage de finir cette étude, en Afrique comme à Paris.

Merci aussi à Jean-François Brousse pour la relecture à Julien Brousse, à Pascal Sibertin dit Sib et à Christophe Coharde qui nous ont aidé pour la mise en forme du mémoire.