

**Performance artistique contemporaine en Afrique noire: une approche postmoderne aux croisements des rites ancestraux, des arts vivants et des Beaux-Arts**

**YAO Koffi Célestin**

Enseignant-Chercheur

Maitre-Assistant

Université Félix Houphouët-Boigny (Cocody, Côte d'Ivoire)

Département des Arts

[mrkoffiyao@hotmail.com](mailto:mrkoffiyao@hotmail.com)

**Résumé :** La performance artistique contemporaine en Afrique noire connaît un développement remarquable marqué par un ancrage socioculturel spécifique. Venant de différents horizons disciplinaires, les artistes sculpteurs, peintres et multimédia, entre autres, proposent des performances en utilisant leurs corps comme médium d'expression au sein des galeries et des espaces publics. Inspirées des arts vivants et empreintes d'éphémérité, ces pratiques se situent à mi-chemin entre les arts du temps et de l'espace, tout en relevant d'une esthétique postmoderne. Cette étude examine l'influence des réalités africaines sur ces performances.

**Mots-clés :** Performance, art vivant, art visuel, art africain, postmodernisme

**Contemporary artistic performance in black africa: A postmodern approach to the intersection of ancestral rites, performing arts and fine arts**

**Abstract:** Contemporary artistic performance in Africa is experiencing remarkable development, characterized by a specific sociocultural grounding. Artists from various disciplinary backgrounds, including sculptors, painters, and multimedia creators, present performances using their bodies as a medium of expression within galleries and public spaces. Inspired by live arts, and marked by ephemerality, these practices lie at the intersection of temporal and spatial arts, embracing a postmodern aesthetic. This study examines the influence of African realities on these performances.

**Keywords:** Performance, living art, visual art, African art, postmodernism

## Introduction

La performance artistique appelée encore Action, Happening ou Event, inaugure une nouvelle façon de faire et de percevoir les arts visuels au cœur des langages proches ou assimilés aux domaines des beaux-arts. Ceux-ci empruntent dans leurs efficients des méthodes classiquement assignées aux arts vivants. Il ne s'agit plus de créer uniquement dans l'antre clos d'un atelier afin de communiquer postérieurement de façon définitive des résultats à un public acquis, en présence ou en l'absence de l'artiste. La performance exige la présence de l'artiste dans l'instant même d'une action en train de s'accomplir. S. O. Fokoua a sans doute la meilleure définition de l'art de la performance quand il affirme : « aujourd'hui, l'artiste n'est plus en face de son travail, il est dans son travail, il ne fait plus son art, il vit son art. Il le vit même s'il ne vit plus de son art. Il ne peut pas contester et gagner sa vie en même temps. Une chose à la fois ! » (2022, p.8).

S. Mokhtarie parle d'« instant de la performance artistique » (2009, p.1). Il s'agit avant tout de pratiques « corporelles, gestuelles et vivantes » (Ibid.). Tout comme les arts vivants, la performance inscrit son action dans l'instantané et l'éphémère, elle doit recourir aux supports audiovisuels (enregistrement photographique et filmique ou autres médiums de documentation) pour la conservation et la diffusion post-performance. Il est vrai, de façon globale, au sein des sciences humaines et sociales, notamment à l'ère du postmodernisme chaque domaine oblitère en son sein toute forme de cloisonnement pour s'ouvrir à l'altérité. Les catégories artistiques opérant dans les arts du temps (musique, danse, théâtre, marionnettisme, cinéma) et dans les arts de l'espace (peinture, sculpture, photographie, gravure, dessin) n'en sont pas épargnées. Il s'y déroule selon D. Sausset et R. Leydier, une très grande porosité des langages de l'art en dehors des hiérarchies, des catégories et des frontières.

Le postmodernisme marque donc la fin des incertitudes quant à ce que doit être une œuvre d'art ; il s'agit d'appréhender la culture de façon libérée, en refusant toute hiérarchie. Cependant, si on gagne en liberté, la fin des stricts principes modernistes conduit à une relative anarchie : selon quelles règles désormais juger une œuvre d'art s'il n'y a plus de critères ? (C. Francblin et al., 2003, p.98)

En Afrique, même si de nombreux artistes implémentent de plus en plus l'art de la performance, la pratique relativement récente y est bouillonnante. Nous pouvons citer les artistes comme Barthélemy Togo, Jems Robert Koko Bi, Moufhida Fedhila, Zora Snake, Fredy Tsimba, Kongo Astronauts (collectif), Trésor Malaya, Goddy Leye, Édith Many, Naël Nathan, Jelili Atiku, Joël Mpah Dooh, Steven Cohen, Michel Ekeba. Ces artistes créent des œuvres qui transcendent selon S. Fokoua, les frontières classiques et les structures conventionnelles et académiques.

Si les notions d'esthétique peuvent rester très partagées au sein même des artistes, force est de constater que beaucoup d'entre eux ont quitté l'école du b.a.-ba pour mettre en avant la contestation et la revendication. Cela s'est fait dans la déconstruction unilatérale des langages et parfois dans une subversion assumée (S. O. Fokoua, 2022, p.8).

Nous avons décidé d'étudier le sujet portant sur la performance, dans une posture de création-recherche en tant qu'artiste performeur et chercheur (Cf. Ill. 1).



**Illustration 5, Koffi Yao, *Réminiscence Iconographique*,  
Exposition et performance à Saint-Louis (Alsace), 2009 © Koffi Yao**

La performance est à notre sens le sujet qui répond au mieux à notre domaine de compétence que sont les beaux-arts et les arts plastiques. C'est également la forme d'expression relevant des arts plastiques, la plus proche des arts vivants. En effet, la performance artistique emprunte aux modes opératoires des arts vivants qui exigent comme au théâtre que l'artiste et le spectateur soient en présence quand l'action elle-même s'inscrit dans l'éphémérité. Dans le déroulement d'une performance, si nous ne sommes plus totalement dans les expressions des arts vivants ou arts dits du temps (musique, danse, théâtre, marionnette, cinéma), nous ne sommes pas non plus dans celles des arts de l'espace (peinture, sculpture, photographie, gravure, dessin). Nous sommes dans l'entre-deux de ces pratiques classiques qui trouvent forme dans le concept de la postmodernité qui est, elle, une orientation du goût dans les arts plastiques caractérisée par l'éclectisme et une liberté créative formelle.

L'objectif de cette recherche est d'étudier l'approche particulière de la performance quand elle s'exprime dans les créations des artistes d'origine africaine. Il nous revient de montrer que la

performance pratiquée par les artistes africains noirs emprunte un chemin d'expressivité particulier s'informant, par exemple, des réalités sociales, sociologiques et politiques vécues par ces derniers et qu'une telle approche procède du postmodernisme.

Par ailleurs, la question de recherche suivante a permis de mener notre analyse: En quoi les performances d'artistes d'Afrique noire impriment une marque et une dimension particulière aux productions et les situent au croisement des réalités sociales et sociologiques africaines et le postmodernisme?

Les hypothèses suivantes ont été formulées:

- La formation académique de l'artiste performeur se présente comme un indicateur de sens et un outil de compréhension et de mesure de sa performance.
- Les réalités sociopolitiques et sociologiques africaines impriment une marque et une dimension particulières aux productions des performeurs d'origine africaine d'un point de vue des discours engagés et des postulats politiques empruntés par les artistes. De fait, les œuvres produites n'ont pas simplement vocation à exprimer que le beau, elles sont l'expression d'un cri et d'une forme de contestation et de dénonciation des réalités sociologiques vécues.
- Les œuvres sont imprégnées de rites voire de rituels ancestraux et tribaux assumés par les performeurs d'origines africaines sans *a priori* et sans état d'âme.

La méthodologie choisie pour traiter ce sujet est hypothético-déductive. Nous partons de l'analyse structurée autour de la dimension postmoderne et croisée de la performance en Afrique. Les conséquences observables sont basées sur le croisement des éléments de formation initiale de l'artiste (si celui-ci a suivi par exemple un cursus académique dans une école d'art), de la réminiscence de ses origines, des réalités sociologiques qu'il vit, combinées aux expressions issues des arts vivants qui impliquent notamment le théâtre du corps et la mise en scène.

**Pour répondre à notre problématique, nous avons structuré notre analyse en deux points essentiels qui sont:**

- Performance artistique : un art postmoderne aux croisements des arts visuels et des arts vivants, étudiera les entrelacs entre, non seulement, ces deux langages de l'art, mais analysera d'autres facteurs exogènes agissant dans sa production.
- Art contemporain en contexte africain : Ambiguïtés d'une pratique revisitée et réadaptée, est une étude des particularités stylistiques et langagières performatologiques en Afrique et leurs fondements.

### **1. Performance artistique : un art postmoderne aux croisements des arts visuels et des arts vivants**

Selon M. Jimenez le terme « postmoderne » a été utilisé pour la première fois par l'historien et économiste Arnold Toynbee pour qualifier une forme de pluralité :

L'époque pluraliste dans laquelle entrait selon lui, la société industrielle dont il fut l'un des théoriciens les plus éminents [...] le mot n'acquiert véritablement sa définition qu'à partir de 1975, lorsque Jencks et certains architectes, notamment Paolo Portoghesi, envisagent l'organisation d'une exposition consacrée au postmodernisme, « Présence du passé », dans

le cadre de la Biennale de Venise en 1980, parallèlement aux manifestations consacrées à la Trans-avant-garde. Plusieurs thèmes se trouvent dès lors associés au postmodernisme et lui confèrent un semblant de cohérence : pluralité des styles, multiplicité des langages et des codes, retour au passé, notamment à l'ornement, recours à l'éclectisme, à la citation et possibilité de choisir toute une voie que celle du modernisme (M. Jimenez, 2005, pp.138-139).

La performance s'ancre dans le postmodernisme en exhibant sa dimension éclectique combinant sur scène des langages artistiques débridés et parfois non artistiques. La performance va parfois jusqu'à nier les codes mêmes de l'art qu'elle est censée promouvoir et auquel les spectateurs s'invitent doublement en tant qu'acteur et spectateur, mais avec une envie et une forte attente au vu de l'aura et de la notoriété des artistes à l'affiche. Dans la performance, nous pouvons assister à une performance de danse venant d'un artiste plasticien dont la danse cependant n'est pas le mode d'expression habituel. À cet effet, la performance « *Déluge* » du plasticien Barthélémy Toguo est symptomatique de cette tendance. Dans cette performance, réalisée au Carré Sainte-Anne – Espace d'art contemporain de Montpellier en novembre 2016, étaient associés le chorégraphe et danseur Romano Bottinelli, la danseuse Estelle Cooky et le musicien Amen Viana. Ville de Montpellier (2016). D'autres fois, nous pouvons assister à un spectacle de danse performative venant d'un professionnel de la danse où au comble de l'ironie les danseurs ne dansent pas sur scène selon les pratiques courantes de la danse, mais sont immobiles ou font autre chose. La vidéo danse postmoderne « *Rosas danst Rosas* » (J. Hilton, 2015) d'Anne Teresa De Keersmaeker décline à cet effet l'image de danseuses assises sur des chaises et grimaçant comme si elles étaient possédées. La danse postmoderne est assimilée aujourd'hui à la danse contemporaine. Selon la danseuse contemporaine et chorégraphe F. Pauwels :

La danse contemporaine [...] s'est développée contre la danse classique qui avant était trop rigide avec toutes ses petites règles. C'est libre. On va aller puiser des mouvements dans les autres styles. On va souvent jouer au niveau des dynamiques. Parfois on est super rigide, on danse très vite, le moment d'après on est super doux et on danse d'une façon très organique. C'est vraiment accessible à tout le monde. On ne vise pas forcément l'esthétisme en soi. On essaye de transmettre des sentiments et des émotions, mais c'est surtout aux gens et au public de l'interpréter comme ils veulent (2023).

Pour une danseuse professionnelle qui a appris la danse classique et le street dance (danse de la rue) comme Freya Pauwels, cela peut être étonnant de constater le choix de se libérer des fondamentaux de la danse. Ce sont les règles académiques et c'est ce que Pauwels qualifie d'esthétisme en soi, alors qu'elle en maîtrise les ressorts. Cette posture relève d'une forme de défiance vis-à-vis des règles et des académiciens. Quand le défiant est lui-même membre de l'académie qu'il défie, le jugement de crédibilité est différent. Il peut être considéré alors que la distanciation ne relève pas d'une méconnaissance et d'une ignorance des règles – le défiant ayant déjà fait ses preuves – l'acte peut être considéré comme une sorte de révolte saine ou une révolution crédible. La danse contemporaine ou postmoderne exécutée par un danseur professionnel dans le cadre d'une performance relève des arts vivants. La danse quelconque exécutée par un artiste plasticien lors de sa performance ne relève pas des arts vivants, mais des arts plastiques ou des arts visuels. Lors de notre exposition individuelle ou solo à la Mairie de Saint-Louis en Alsace, nous avons exécuté une danse performative tout en portant dans les bras une sculpture minimaliste que nous avons taillée. Nous ne considérons pas cependant avoir dansé ni même d'avoir privilégié une forme de danse dans notre mode opératoire, car pour nous c'est la totalité de l'action qui est à juger (le corps et l'apparence du performeur, les accessoires de scène, la mise en scène, le décor, l'animation musicale ou autre, les figurants occasionnels) et cet

ensemble est suffisamment hétéroclite pour s'inscrire en même temps dans tous les arts et nulle part à la fois (Cf. III.1). C'est certainement ce type de croisement que le mouvement Fluxus a qualifié de « *nature culturelle* » de l'acte créateur quand « *dans les événements Fluxus, la musique, les beaux-arts, le théâtre et la performance se croisent et se rejoignent* » Maingon (2020).

Ces différents postulats de remise en question des paradigmes du langage spécifique de l'art selon les anciens blocs en viennent à créer des confusions chez le spectateur. Il s'opère une remise en question extrême et une réduction à zéro des définitions acquises antérieurement où les notions de difficulté dans la réalisation du geste ou de l'acte créateur ne comptent plus ou ne priment pas. Selon Jimenez : « le contrepoint de cette politique [...], c'est en ce qui concerne le public, une impression confuse, une incompréhension – où est l'artiste, où est l'art ? – et en même temps [...] sa mise à l'écart. » (M. Jimenez, 2005, p. 145). Ces démarches artistiques nouvelles ne font pas qu'explorer des dimensions artistiques originales jusque-là restées voilées, inconnues, elles invitent à percevoir le non-art, la non-action, comme des formes d'art à part entière dans le champ de perception social. Elles bousculent les certitudes en nous fondant à penser que la très grande liberté absolue en art s'avère finalement un rétrécissement. Selon T. Adorno : « l'infinité de ce qui est devenu possible et s'offre à la réflexion ne compense pas la perte de ce qu'on pouvait faire de manière non réfléchi et sans problèmes. Cet élargissement des possibilités se révèle, dans de nombreuses dimensions, comme un rétrécissement. » (1995, p.15). D'autres formes de liberté dans les expressions favorites de la performance sont la nudité du performeur (Cf. III. 2) et la mortification corporelle. Dans maintes situations se dénuder totalement et s'infliger des sévices corporels insupportables apparaissent comme le langage même de la performance. En France, avec des artistes comme Michel Journiac<sup>1</sup> dans « *Messe pour un corps* » la performance a fait scandale :

La performance *Messe pour un corps* représente l'artiste travesti en prêtre célébrant une messe en latin. Après le discours vient le temps de la distribution de l'hostie, et donc vient ici l'idée de la transsubstantiation. Michel Journiac va donner des tranches de boudin cuisiné avec son propre sang. C'est cette dernière partie qui fera éclater le scandale. L'utilisation du sang comme médium est toujours délicate, surtout dans une époque où la pandémie du sida fait grand bruit (MHKZO, 2020).

Il faut préciser que l'artiste M. Journiac à cette époque était atteint de sida. La performance de Journiac revisite les codes scatologiques des premières heures de cet art et selon le mode opératoire du groupe Fluxus qui, dans les années 1960, était passé maître dans l'art qui fait scandale. Le mouvement Fluxus avait alors pour projet premier de désacraliser l'art selon ses membres. Les deux fonctionnements de mise à nu et de la mortification du corps du sujet performant relèvent d'autant plus de la performance au sens littéral du terme que tout le monde ne peut les pratiquer. Se dénuder en public c'est prendre des risques. Au-delà du fait que le sujet dévoile son intimité, il s'expose également à l'interdit, notamment selon la loi qui l'interdit dans de nombreux pays du monde. Le faire en connaissance de cause c'est la braver. En France par exemple la loi stipule que : « L'exhibition sexuelle imposée à la vue d'autrui dans un lieu accessible

---

<sup>1</sup> Selon la MEP (Maison Européenne de la Photographie), « l'œuvre de Michel Journiac en centrée sur la question du corps – en particulier le sien – qu'il présente comme « une viande consciente socialisée ». Artiste interdisciplinaire, Journiac intègre dans sa pratique poésie, installation, performance ou encore sculpture. La photographie occupe une place centrale dans son œuvre et lui permet de mettre en scène des situations qui bousculent les codes de la bienséance et brisent les tabous de l'époque – l'homosexualité, le travestissement, l'idée de voyeurisme – tout en s'attachant à des sujets de la vie ordinaire : la famille, la femme au foyer, la religion. ».

aux regards du public est punie d'un an d'emprisonnement et de 15 000 euros d'amende. »<sup>2</sup> (Légifrance, 2024). En Côte d'Ivoire, le Code pénal ivoirien n'aborde pas spécifiquement la nudité publique, mais plusieurs articles permettent de sanctionner ce type de comportement sous des infractions générales comme : l'outrage public<sup>3</sup> à la pudeur, qui se réfère à des actes contraires aux bonnes mœurs en public. Cela inclut les comportements indécents, tels que la nudité ou l'exhibition sexuelle dans un lieu public. En somme, si le langage spécifique de la performance à caractère sexuel est la subversion, ici nous ne sommes plus dans le subversif, nous sommes dans la transgression de l'éthique et de la morale et *in fine* dans la provocation purement sexuelle ou pornographique. L'artiste produit une performance à caractère sexuel, même si le message n'est pas en soi orienté directement sur le sexe, parce qu'il sait que le sexe dérange – et il veut dérange. Le dérangement est d'autant plus marquant quand il est demandé au public de participer à la performance ou le performateur est nu à l'instar de la performance de l'artiste Valie Export « *Genital Panic* » en 1979 au *Munich Theatre*. On peut voir la performeuse sur des traces photographiques l'entrejambe ouvert et nu elle fixe le spectateur dans les yeux avec une arme à la main. Cette même performance a été reprise dans des « *reenactement performances* » par de nombreux artistes dont Marina Abramović au sein du Guggenheim Museum à New York le 11 novembre 2005.



**Illustration 2, Marina Abramović et Ulay *Imponderabilia*,  
Galerie d'art moderne de Bologne 1977 © Marina Abramović.**

Le débat sur l'art postmoderne, notamment la performance n'a pas encore convaincu tout le monde. Si en Occident, le débat sur la performance n'est pas encore suffisamment clarifié, en Afrique il devient totalement ambigu.

<sup>2</sup> Code pénal à la date du 24 juillet 2024, article 222-32

<sup>3</sup> Le Code Pénal ivoirien indique dans sa section 3 relative à l'outrage public – l'article 360 qui stipule : « est puni d'un emprisonnement de trois mois à deux ans et d'une amende de 50.000 à 500.000 francs quiconque commet un outrage public à la pudeur. - Si l'outrage public à la pudeur consiste en un acte impudique ou contre nature avec un individu du même sexe, l'emprisonnement est de six mois à deux ans et l'amende de 50.000 à 300.000 francs. - Les peines peuvent être portées au double si le délit a été commis envers un mineur ou en présence d'un mineur de dix-huit ans.

## 2. Art contemporain en contexte africain : Ambiguïtés d'une pratique revisitée et réadaptée (particularités stylistiques, langagières)

En Afrique, les artistes agissant dans le domaine de la performance sont assimilés à des marginaux ou à des malades mentaux dans la mesure où certaines formes (Cf. III. 3) empruntent aux langages des malades mentaux, s'ils ne sont pas relégués dans des domaines d'activités dits « pour blancs ». Tout le monde en Afrique ne saisit pas encore au mieux les ressorts d'un art qui ne semble pas avoir une dimension artistique ordinaire ni mercantile à l'instar des tableaux de peintures, de photographies ou d'œuvres sculpturales classiques. Les œuvres relevant du domaine dit classique sont elles-mêmes reléguées au rang des productions figuratives. Les œuvres conceptuelles et expérimentales sont encore en souffrance :

Les artistes africains abordent la peinture avec à la fois une grande rigidité dans le respect des règles formelles obsolètes et une absence de contraintes stylistiques oscillant entre une semi-abstraction, une piètre imitation de l'École de Paris et une recherche identitaire qui s'efforce de fixer sur la toile la représentation des traditions culturelles sous forme de scène de genre toujours les mêmes (J. Busca, 2000, p.151).

Dans un tel contexte, la performance artistique en Afrique présente les signes d'un art qui n'a pas encore trouvé son cadre le plus efficient d'objectivation dans un domaine particulier de la production artistique de façon générale, même si elle existe. Le problème majeur de la performance c'est son mode de production ou d'apparition dans l'espace public (rue) et l'espace privé (galerie, musée, espace d'art) en Afrique. Nous l'avons souligné, même si la performance emprunte aux arts vivants son mode opératoire, elle ne se produit pas en spectacle en utilisant les lieux et les canaux des arts vivants, notamment les salles de spectacle et de concert. Quand la performance se produit dans l'espace clos des musées et des galeries, c'est souvent devant un public élitiste ou de spécialistes – cela ne diffère pas d'ailleurs fondamentalement des œuvres classiques.



Illustration 3, Le Nigérian Jelili Atiku dans les rues de Vancouver, 2013 (Canada), DR<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Photo illustrant l'article de Raoul Mbog.

[https://www.lemonde.fr/scenes/article/2015/09/14/performances-africaines\\_4751715\\_1654999.html](https://www.lemonde.fr/scenes/article/2015/09/14/performances-africaines_4751715_1654999.html)



Quand la performance se produit dans les rues, il est difficile de saisir de premier abord son langage, son message et même son postulat artistique. Elle est assimilée souvent à des actes subversifs ou politiques ou de simples « troubles à l'ordre public » quand elle critique le fait social ou politique. Selon les cas, nous sommes en présence de deux esthétiques performantielles :

- l'esthétique codifiée et tridimensionnelle (entre engagement, académisme et achèvement)
- l'esthétique intermédiaire à caractère subversif et sexuel.

### **2.1. L'esthétique codifiée et tridimensionnelle (entre engagement, académisme et achèvement)**

La performance artistique en Afrique noire décline un art politique et engagé ?

Dans ce sens, dans la quasi-totalité de sa manifestation en Afrique et hors d'Afrique, elle n'a jamais été produite de manière gratuite ni consacrée au simple esthétisme, elle a toujours été engagée dans la dénonciation et la critique de la société. C'est dans ce cadre que nous pouvons ranger la plupart des performances dites « transmédiateurs » du collectif *Kongo Astronauts* qui varie entre la performance, la vidéo, la photographie et l'art en réseau. Les légendes des photos mentionnent : « *traces d'une performance de Michel Ekeba pendant la première édition du festival « Kin Etelemi Telemi », rencontre de l'art performance de Kinshasa en mars 2021* » (Grugier, 2021). La plupart des traces de performances ressemblent plus à des poses photographiques dites photo shooting dans les rues qu'à des traces de vrai happening élaboré selon des scénographies précises. À ce propose, selon Éléonore Hellio, partenaire artistique de Michel Ekeba au sein du collectif Kongo Astronauts ou KA : « quand Michel a commencé à traverser la foule en 2023, seul comme un attracteur étranger, il captait tous les regards dans sa combinaison argentée » (Grugier, 2021). Il s'agit donc de déambuler dans la rue avec une combinaison inhabituelle et faire des photos. Cela relève-t-il véritablement de la performance ? Il semble qu'il soit plus question d'Event au vu de la fugacité des productions plutôt qu'une performance qui selon C. Francblin et al : « *implique souvent la durée, la préméditation et la conscience du destin particulier de l'enregistrement, qu'il soit filmique ou photographique.* » (2003, p.94). Quant au message critique véhiculé, pour Michel Ekeba, « *ça n'est pas seulement porte un costume et déambule, tu es porteur de costume, mais aussi sur ton pays, ta ville. Le monde dans lequel tu vis.* » (Grugier, 2021). L'illustration 3 montre ainsi une photo de la performance de l'artiste Ekeba « Série Scrahed-Capital.exe à Kinhasa.

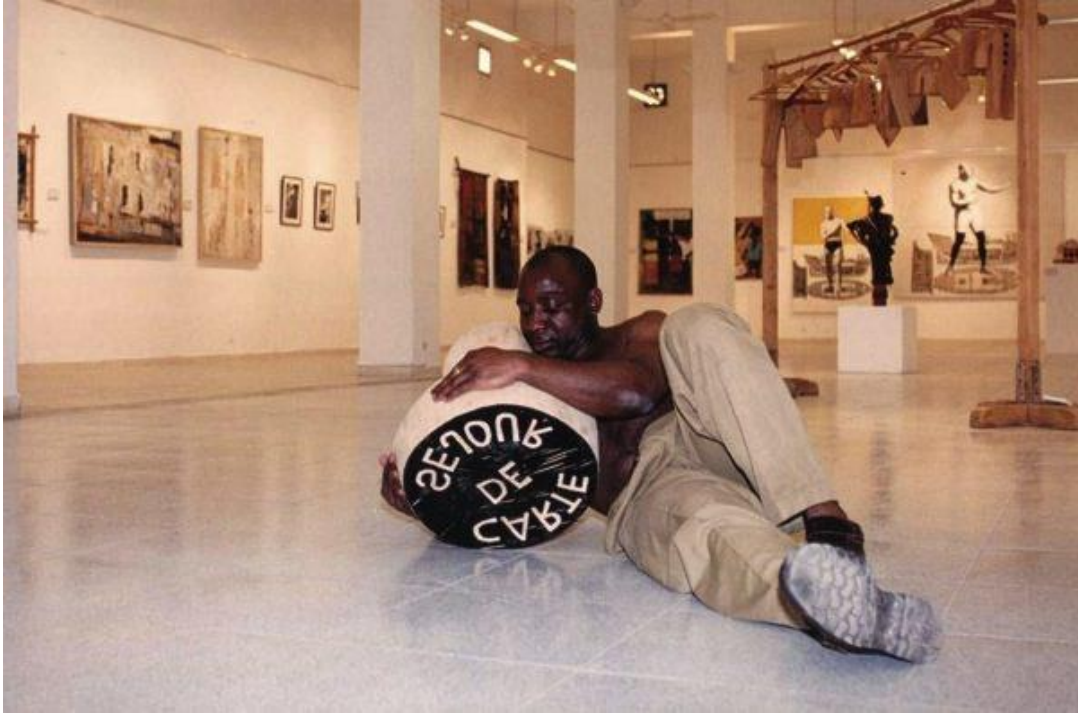


**Illustration 4, Michel Ekeba**, Série *SCrashed\_Capital.exe.*, traces d'une performance pendant la première édition du festival « *Kin Etelemi Telemi* », rencontre de l'art performance de Kinshasa en Mars 2021. Photo : © Kongo Astronauts 2021. Courtesy Axis Gallery, NY.

Les performances de Barthélémy Togo (Cf. III.5), tout comme ses expositions abordent toutes les stratifications de la société humaine<sup>5</sup>. Nous pouvons apercevoir dans l'illustration 4, Barthélémy Togo portant dans ses bras une sculpture en forme de tampon qu'il a taillé. L'artiste y a gravé au bas de celui-ci « Carte de séjour ».

---

<sup>5</sup> Nous avons comme titres : *The shame*, *Torture in Guatanamo*, *The bitter destiny*, *transit*, *My cousin banana*, *Climbingdown*, *Rest*, *Exchange North-South*, *Life*, *In Turkish Jail*, *The new world climax*, *Lettre à Elise*, *Hommage aux travailleurs immigrés*, *Carte de séjour*, *Circumcision*.



**Illustration 5, Barthélemy Togo, *Carte de séjour*, Performance, 1998 ©Barthélémy Togo.**

Dans ses performances, Togo critique absolument tout et les différents titres de ses productions sont symptomatiques de ce positionnement tous azimuts sur tous les fronts partant des origines à l'actualité brûlante avec un brin d'ironie et d'humour. Selon Daria Joubert :

L'humour et une certaine forme de provocation s'inscrivent ainsi dans l'art de Togo. Cette provocation se retrouve dans sa performance *Pure & Clean*, qu'il a créée à White Box (New York) en février 2001. Dans cette pièce, l'artiste a lavé à la main deux drapeaux américains avant de les faire sécher sur une corde. Son acte s'ancre dans la place qu'occupent les États-Unis sur la scène internationale, que l'artiste juge arrogante : la peine de mort, le refus de ratifier le protocole de Kyoto sur la réduction des émissions de gaz à effet de serre, etc. (Joubert, 2020).

Après la tendance performative politique et engagée, nous trouvons une performance ancrée dans l'académisme. D'un point de vue technique, la performance d'un artiste reflète souvent sa pratique académique antérieure. Ainsi si nous voulons établir un comparatisme des œuvres de performance de Togo avec celles de Marina Abramović, nous ne sommes pas surpris de la survivance des traces académiques. Par exemple, la performance de la Serbe Marina Abramović, artiste pratiquant l'art corporel ou body art et celle du sculpteur Camerounais Barthélemy Togo se définissent autour de leur création initiale, ensuite interviennent les questions liées à leur origine et leur vécu. Abramović fait de l'objet du corps (body art) son outil de prédilection tout en stigmatisant son expérience de vie et la société Serbe (Cf. III. 2). Togo, en tant que sculpteur se sert de ses sculptures comme accessoires pour performer, la sculpture étant sa pratique initiale pendant ses études à l'École des Beaux-arts d'Abidjan, le tout auréolé de pièces ethniques évoquant l'Afrique ou son pays natal le Cameroun. Les subtilités langagières de la performance chez le graveur et sculpteur Togo renvoient à celles de Jems Robert Koko Bi comme dans un effet miroir. Elles se

rejoignent du point de vue des défis lancés à leur propre corps en privilégiant d'abord une certaine forme de résistance physique à la douleur et à l'effort et ensuite un prolongement revisité des thématiques implémentées dans leurs œuvres plastiques antérieurs. Les corps physiques des sculpteurs et graveurs Jems Koko bi et Toguou sont souvent mis à l'épreuve de manière physique, psychologique et émotionnelle. Ce constat n'est pas surprenant quand on sait que les deux artistes ont été formés chez les mêmes maîtres que sont Jean Marie Ouélé, Klaus Simon, Klaus Rinke au sein des académies des Beaux-Arts d'Abidjan et de Düsseldorf qui sont des sculpteurs. Les œuvres de Klaus Simon et de Klaus Rinke ont déteint sur celles de Jems Koko Bi et de Barthélemy Toguou dans la mesure où ces deux artistes allemands les ont formés à la taille directe sur bois à l'aide de la tronçonneuse (notamment avec Klaus Simon), leur permettant d'enrichir leur technique et leur esthétique. Les pratiques sculpturales sur bois, par exemple, n'existaient pas à l'école des Beaux-arts d'Abidjan avant l'atelier de Formation de Klaus Simon de 1992 à 1995.

Il se produit une parfaite influence stylistique entre les deux artistes qui se connaissent parfaitement et qui ont fini par développer une sorte de rivalité à distance. Ainsi, Toguou et Koko Bi déclinent des pratiques à cheval sur plusieurs esthétiques académiques qui font du respect des règles et savoir-faire des beaux-arts un sacerdoce. Par le fait même de se faire l'écho des structures et institutions académiques classiques, sélectives et de renommée internationale, elles dégagent un art qui ne laisse aucune place à la démesure. Les artistes performeurs d'Afrique noire sont tributaires d'une formation classique qui privilégie le soft, l'achevé et la mesure. De fait, les artistes performeurs africains d'Afrique subsaharienne ne se dénudent jamais intégralement. Tout au plus arborent-ils des attitudes suggestives. Ils sont certes souvent torse nu, mais le bas du corps est voilé. Ayant une prédilection pour le déguisement, les combinaisons et le port de masques, ces artistes privilégient une approche symbolique et métaphorique, où chaque élément de leur apparence ou de leur gestuelle porte une signification sociologique, culturelle ou spirituelle profonde. L'ensemble du déguisement est régulièrement aurolé de vêtements traditionnels africains ou faits main. Les questions autour du nu et de la sexualité ne sont pas des concepts abordés en tant que tels et de façon frontale comme si le sexe était un sujet tabou ou une étape infranchissable. Les performances sont *a contrario* chargées d'accessoires recyclés ou d'objet de récupération. Les thématiques varient souvent autour du quotidien : les rites et rituels, la mauvaise gouvernance, l'immigration, les rapports Nord Sud, la pauvreté, la dictature, la démocratie, la colonisation, la décolonisation, le néocolonialisme.

Le rituel africain et la religion sont également au centre des questionnements. Ils sont souvent intégrés dans des actions artistiques comme particules identitaires de luttes, de revendication et d'une prise de conscience de l'être réel africain. C'est un ensemble de codes utilisés comme nous pouvons le percevoir dans la performance de Christian Etongo sur le rituel mystique « *Tso* » (Carvalho, 2016) pour guérir d'un mal profond ou pour décoloniser son être et son esprit. Nous pouvons voir mêler des rites de manières syncrétiques comme éléments d'un cocktail culturel et culturel bouillonnant, d'un langage débridé ou en construction. En Afrique, nous trouvons au côté des artistes africains contestataires qui pratiquent une performance typiquement africaine, ceux qui utilisent des codes et langages à mi-chemin entre les artistes occidentaux et les artistes africains. Nous pouvons citer des artistes performeurs intermédiaires comme Steven Cohen (Cf. III. 6) et Tracey Rose.

## 2.2. Esthétique intermédiaire à caractère subversif et sexuel

Steven Cohen et Tracey Rose font partie des artistes que nous entrevoyons dans l'entre-deux des performances en Afrique et en Occident. Elles ne correspondent pas à l'esthétique négro-africaine performatologique pure, elles s'en éloignent fortement, sans être non plus occidentales, principalement à cause des sujets et des contenus épistémiques des performances introduites dans un écosystème « archétypé socialement, peu poreux à la transgressivité et à la dérision ».

La Mep (2012). Dans le cas de figure des intermédiaires, nous indexerons la dimension purement sexuelle, transsexuelles et homosexuelles qui sont des sujets rejetés, refoulés et non assumés dans les sociétés et valeurs africaines, pour l'heure.

Ces artistes africains intermédiaires ont choisi de consacrer leur performance à la subversion et à la provocation en surfant sur des postulats sexuels et transgressifs. Ces cas sont peu répandus en Afrique. En ce qui concerne S. Cohen, selon L. Michel :

Steven Cohen incarne la figure prototypale du performer. Artiste paradoxal, militant et revendicatif, Steven Cohen travaille sur ces territoires limites, instables, de la scène contemporaine. Sa pratique spécifique de l'art de la performance explore méthodiquement les interstices et les marges, le conduisant à se produire aussi bien dans la rue sud-africaine pour des actions provocatrices que sur les plateaux de l'establishment culturel international. Œuvre éminemment politique, son travail interroge les fragilités du bien disant sociétal, met en abîme les schémas et codes traditionnels de la représentation. Transgenre et transgressif, Steven Cohen se met en danger en permanence. (Michel, 2012).

L'illustration 6 démontre de cette esthétique subversive et sexualisée dont fait montre l'artiste Steven Cohen.



**Illustration 6, Steven Cohen, Coq/Cock, Paris, Trocadéro, Place des Droits de l'Homme, 2013, ©Steven Cohen**

Dans ses performances<sup>6</sup>, S. Cohen assume ouvertement son homosexualité et sa transsexualité et fait souvent référence à sa race blanche, outre des sujets récurrents comme : la judaïté, le racisme, l'altérité et l'identité, la socialisation ou l'exclusion. Cohen se définit lui-même selon, ses termes comme « Juif pédé », « Africain blanc », « Transgenre ». Dans la plupart de ses performances produites sur scène devant un public ou filmées, l'artiste fait transparaître systématiquement sa nudité. Il affiche des attitudes dérangeantes quand il arbore des objets à moitié introduits dans ses orifices à l'instar des performances : « *Az di muter shreit oifen kind « mamzer », meg men ir gloiben* »<sup>7</sup>, « Taste » « Faggot », « Dog ».

Dans d'autres vidéos performances, il aborde des questions relatives à la « conscience politique » avec des productions comme « *Coq/Cock* » (Cf. III. 6) où ses organes génitaux attachés à un coq symbolisant la France selon lui.

Par le biais d'un happening, j'ai voulu explorer la dualité d'être un citoyen sud-africain résidant en France depuis très longtemps. J'ai choisi d'utiliser les symboles nationaux français, le coq, la tour Eiffel, les éléments de glamour et de beauté des Folies Bergère [...]. Il était important pour moi d'utiliser mon phallus, non pas en termes de sexualité, mais de politique identitaire, parce que tout ce qui me concerne est inscrit dans mon pénis – blanc, juif, masculin, queer. J'ai choisi le Trocadéro, la Place des Droits de l'Homme, car c'est le site public qui représente le mieux la France, mais aussi parce qu'il est chargé de signification en relation avec ma proposition. (S. Cohen, 2013)

Quant à l'art de la Sud-africaine métisse Tracey Rose, il va beaucoup plus loin dans le *Queer* que celui de Cohen dans l'exploration des concepts en rapport avec l'anormal, l'alternatif, l'atypique, le bizarre, la contre-culture, le déviant, l'erratique, l'étrange. Dans une démarche critique, Rose détruit les tabous, à commencer par celui de la femme qu'elle est, à l'image de Valie Export en 1979 et de Marina Abramović en 2005, en montrant son sexe en photographie. Elle ne se contente pas cependant de montrer son sexe, elle le manipule à l'aide d'un crochet de boucher tout en urinant. Dans cette exposition dite radicale « *Shooting Down Babylon* » qui conjugue des films, des sculptures, des impressions, des peintures, des photographies, et des traces de performances, elle dénude et désacralise, son médium de travail qui est avant tout son corps de femme noire. Ce corps est exhibé dans toute son expressivité et dans ses moindres détails de façon ironique et surtout provocatrice et scatologique. La provocation est issue de la dimension parfois « trash » et osée de ses productions performatives à mi-chemin entre les œuvres de Valie Export et de Marina Abramović et dans une grande envergure, de celles du groupe Fluxus. Selon le magazine Doual'art « les travaux de Rose répondent aux limites posées par les dogmes et aux défauts du discours culturel institutionnalisé » Doual'art (s.d, Para.4). L'exposition consacrée aux œuvres de Rose au Kunstmuseum de Berne est interdite aux moins de 16 ans, du fait de son caractère jugé pornographique et choquant. Sommes-nous encore dans le domaine des arts ou dans un ailleurs ? L'œuvre de Rose quand bien même elle explore et interroge les traumatismes et les affectes de l'être humain ne demeure pas moins une œuvre d'art, c'en est d'ailleurs une de ses expressions les plus revitalisantes. Cette démarche est à l'image des « ready-made » de Duchamp qui eux en leur temps ont réduit la dimension performative (la part de génie et d'originalité de l'artiste) pour privilégier le pur intellect et le concept pur. L'intérêt du travail de Rose c'est de faire de l'art en dénonçant, en dérangeant et en étant *politiquement incorrect* avec le sexe à travers l'art, sans que

<sup>6</sup> Nous pouvons citer parmi ses performances les plus significatives : « Dagga is an alarming problem », « Vita Award: I was fucked up my art », « Pieces of you », « Taste », « The Cradle of Humankind », « Coq/Cock » (Cf III. 6).

<sup>7</sup> Signifiant littéralement : « Quand une mère crie à son enfant « bâtard », on peut la croire ». (Notre traduction)

le produit final ne quitte jamais l'univers des arts, après et surtout après l'œuvre l'*Origine du monde*<sup>8</sup> de Gustave Courbet.

## Conclusion

Cette étude a exploré la performance artistique contemporaine en Afrique noire à travers le prisme du postmodernisme, mettant en lumière son caractère hybride et transformé. La performance africaine, située à la croisée des rituels tribaux, des arts vivants et des beaux-arts, est présentée comme une fusion éclectique de langages artistiques et non artistiques, souvent marquée par la subversion et la sexualité. Cette étude a exploré les origines de la performance africaines, ses influences diverses, et ses pratiques combinatoires, inspirées de différents mouvements artistiques. Du point de vue des implications, cette étude ouvre plusieurs perspectives dans les domaines artistiques, culturels et sociaux. Elle contribue à redéfinir les perceptions de cet art en mettant en avant sa grande complexité et sa diversité. Elle a vocation à enrichir les recherches académiques sur l'hybridité et l'altérité des pratiques et dans les approches artistiques africaines noires, montrant comment elles transcendent les frontières culturelles et esthétiques traditionnelles. Du point des réflexions sociopolitiques, la performance s'affiche comme un médium puissant permettant d'aborder sous des dehors artistiques tous les sujets, à l'instar de l'immigration, les inégalités Nord-Sud, la sexualité et les tabous sociaux. Concernant les pratiques postmodernes, cette étude s'inscrit dans contexte africain en intégrant des éléments culturels locaux. Elle se distingue ainsi des concepts largement explorés en Occident, tout en mettant en évidence leur portée universelle.

## Bibliographie

ADORNO Theodor Wiesengrund, 1995, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck.

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

CARVALHO Márcio, 2016, « Co-Lab Copenhagen - Christian Etongo / Jessica Kleemann », <https://www.youtube.com/watch?v=dFpN9whGeWg>, (20.07.2024).

COHEN Steven, 2013, « COQ/COCK », - *Film*. *steven-cohen.com*. Paris, <https://steven-cohen.com/creations/2013-cog-cock/>, (07.08.2024).

DONGMO Stéphanie, 2012, « L'art performance au Cameroun. En quête de visibilité », in *AFRICULTURES les Mondes en relation*, <https://africultures.com/lart-performance-au-cameroun-10709/>, (21.07.2024).

Doual'Art. (s.d.), « Tracey Rose » Doual'art, <http://doulart.org/portfolio/tracey-rose/#:~:text=Les%20travaux%20de%20Rose%20r%C3%A9pondent,sexuelle%2C%20raciale%20ou%20du%20genre.> (04.12.2024).

---

<sup>8</sup> Œuvre célèbre et controversée peinte en 1866 par Gustave Courbet dans un style réaliste, montrant en gros plan l'organe génital de la femme.

FOKOUA Serge Olivier, 2022, « performance et art actuel en Afrique. Le cas du Cameroun, de la RDC et de la Tunisie », les presses du réel, <https://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=9494&menu=0>, (12.07.2024).

FRANCBLIN Catherine, 2003, Sausset Damien, Leydier Richard, « L'ABCdaire de l'Art Contemporain », Paris, Flammarion.

GOUVERNEMENT IVOIRIEN, « loi No 81-640 du 31 juillet 1981 modifiée par les lois 98-756 du 23 décembre 1998 », Code pénal. *Section 3 Outrage public à la pudeur*. Côte d'Ivoire. Gouv.ci, <https://www.gouv.ci/doc/accords/1512502410CODE-PENAL.pdf>, (16.07.2024).

GRUGIER Maxence, 2021, « Kongo Astronauts: l'astronaute se sent étranger sur sa propre planète, un homme exilé par la force des choses », Makery. <https://www.makery.info/2021/10/12/kongo-astronauts-lastronaute-se-sent-etranger-sur-sa-propre-planete-un-homme-exile-par-la-force-des-choses/>, (25.07.2024).

HILTON Junior, 2015, « Videodança – Rosas danst Rosas/ Anne Teresa De Keersmaeker », Youtube.com. [Film], [https://www.youtube.com/watch?v=vILZExpGBOY&list=PL31dTVJ\\_vkhpe50eWQm4pwT\\_6Ef2YpLqc](https://www.youtube.com/watch?v=vILZExpGBOY&list=PL31dTVJ_vkhpe50eWQm4pwT_6Ef2YpLqc), (25.07.2024).

JIMENEZ Marc, 2005, « La querelle de l'art contemporain », Paris, Gallimard.

JOUBERT Daria, 2020, « Biography. Barthélémy Toguo », <https://www.barthelemytoguo.com/biography/>, (25.07.2024).

LA MEP, 2024, « Michel Journiac », <https://www.mep-fr.org/les-collections/michel-journiac/>, (18.07.2024).

LEGIFRANCE, 2024. « Code Pénal. *Paragraphe 4: De l'exhibition sexuelle et du harcèlement sexuel* Article 222-32 », France. Legifrance.gouv.fr, <https://www.legifrance.gouv.fr/download/pdf/legiOrKali?id=LEGITEXT000006070719.pdf&size=754,5%20Ko&pathToFile=/LEGI/TEXT/00/00/06/07/07/19/LEGITEXT000006070719/LEGITEXT000006070719.pdf&title=Code%20p%C3%A9nal>, (16.07.2024).

MAINGON Claire, 2020, « Fluxus en 2 minutes », Beaux-Arts, <https://www.beauxarts.com/grand-format/fluxus-en-2-minutes/>, (20.08.2024).

MBOG Raoul, 2015, « Performances africaines, Expérimental, contestataire, voire subversif, cet art en action renoue avec ses racines et revient sur le devant de la scène », Lemonde.fr, [https://www.lemonde.fr/scenes/article/2015/09/14/performances-africaines\\_4751715\\_1654999.html](https://www.lemonde.fr/scenes/article/2015/09/14/performances-africaines_4751715_1654999.html), (20.07.2024).

MICHEL Ludivine, 2012, « Focus: Steven Cohen, un performeur en résistance », Inferno, <https://inferno-magazine.com/2012/04/04/focus-steven-cohen-un-performeur-en-resistance/>, (18.07.2024)



MHKZO, 2020, « Le rite et le sacré chez Michel Journiac: entre réinterprétation et blasphème, Art et travestissement », *Home*, <https://mhkzo.com/portfolio/le-rite-et-le-sacre-chez-michel-journiac-entre-reinterpretation-et-blaspheme/>, (15.07.2024).

MOKHTARI Sylvie, 2009, « Aux sources de l'acte. Le futur antérieur de la performance face à ses modes d'existence, de diffusion et de conservation », Academia.edu, [https://www.academia.edu/15388598/L\\_Instant\\_de\\_la\\_performance\\_artistique\\_](https://www.academia.edu/15388598/L_Instant_de_la_performance_artistique_), (18.07.2024).

NOUSSOUGLO Gaëtan, 2014, « Les fous de la ville de Lomé: ils sont vraiment fous, ces gens. Togo Cultures portail des arts et culture du Togo », <https://togocultures.com/les-fous-de-la-ville-de-lome-ils-sont-vraiment-fous-ces-gens/>, (18.09.2024).

PAUWELS Freya, 2023, « Danse contemporaine: portrait et histoire de la danse », (RTBF, Intervieweur). Youtube.com, <https://www.youtube.com/watch?v=gbdg93CqJck>, (25.07.2024)

STRAUSS&CO, 2022, « Johannesburg Auction Week Live Virtual Auction, 16 - 17 May 2022 », *Strauss&co*, <https://www.straussart.co.za/auctions/lot/16-may-2022/159>, (02.08.2024).

TORRES David G, 2012, « The performance that never was. A. Desk Critical Thinking », <https://a-desk.org/en/magazine/the-performance-that-never-was/>, (16.07.2024).

VILLE DE MONTPELLIER, 2016, « Déluge de Barthélemy Toguo », <https://www.youtube.com/watch?v=1PN8Zg8mO4g>, (07.11..2016).