

Artistes au pays ou ailleurs : quelques parcours remarquables

Goli, retour au pays de la confusion

LE 13 avril 1988, à l'affiche du Centre culturel français de Cotonou, une pièce de théâtre : *Goli*, de Camille Amouro. Cela fait six mois que la troupe, *Prométhée*, travaille sur le texte de son principal animateur, un jeune étudiant connu pour ses travaux poétiques et ses prises de parole audacieuses. Les autorisations ont été accordées, les derniers détails de régie réglés en fin d'après-midi. Si le féticheur n'a pas été contacté, comme le voudrait l'usage, pour éloigner l'orage qui menace, ce n'est pas par dédain pour des pratiques d'un autre âge : Camille assure qu'il dispose de ses propres protections.

Le public, environ trois cents personnes, est essentiellement composé d'étudiants et de professeurs, amis de l'auteur ou d'un membre de la troupe, ou tout simplement de curieux. Dès le début de la représentation, — tonalité particulière du langage ? travail des comédiens ? surprise devant le décor éparpillant une foule de tissus multicolores sur des planches entrecroisées, des carcasses de véhicules ? — s'installe une écoute inhabituellement attentive. Bientôt le silence s'alourdit. On perçoit nettement une inquiétude. Quelques spectateurs, comme pris en faute, quittent discrètement le théâtre. La tension se maintiendra jusqu'à la fin du spectacle, salué par des applaudissements fermes et brefs. Dans les félicitations gênées que les représentants du ministère de la Culture adressent à l'auteur et à la troupe, au cours d'un échange impromptu dans les travées du théâtre, pointent des restrictions sur la crudité de quelques propos, sur la transparence de certaines situations, mais rien qui permette de douter de leur sincérité quand ils affirment avec force leur admiration pour le travail accompli.

Le lendemain, on fait savoir à l'auteur qu'il serait inopportun de donner d'autres représentations du spectacle. Un protecteur, haut placé dans la hiérarchie de l'État, fait transmettre son inquiétude. Dans le bus qui conduit les étudiants à l'Université, on compte des heures de liberté de l'auteur, des comédiens, et on prend des paris. Quelques semaines plus tard, la pièce est sélectionnée pour représenter le Bénin au Festival international de théâtre scolaire et universitaire qui doit avoir lieu au mois d'août à Bouaké, en Côte-d'Ivoire. En effet, la troupe sera présente à Bouaké, une troupe toutefois amputée d'une bonne moitié de ses membres, remplacés au pied levé par d'autres comédiens recrutés *in extremis*, après un éclatement lié à des conflits inextricables. Une question, maintenant : Que dit Goli pour mériter un tel parcours ?

En langue fon, Goli signifie « le chemin de retour », mais aussi, prononcé sur une autre tonalité, « le chemin à l'envers », ou désigne encore un instrument fétiche du dieu Arc-en-ciel. L'argument de Goli semble bien convenu, avec en perspective l'éternel conflit tradition/modernité : un jeune diplômé arrive au pays. Il revient de Paris et affronte les représentants du pouvoir. Pourtant, loin de s'emparer d'un thème, de tenter de cerner un beau conflit bien rassurant, la pièce le déchiète, l'éparpille, et s'il fallait saisir d'un seul mot l'argument central de cet enchevêtrement, c'est de confusion qu'il faudrait parler.

Confusion des sentiments, des relations personnelles. Dès la première scène, il est question de parenté, de mariage, d'enfant. Lawin, le héros, rencontre sa promise, Déborah, une adepte des arts martiaux. Ils se parlent d'amour. Le grain de sable s'appelle Olulu, chef traditionnel contre qui Lawin a décidé de mener le combat, mais aussi oncle et tuteur de Déborah. Pourtant, cette belle situation tragique n'est pas conforme au modèle (de *Sokamé*, que les élèves dahoméens jouèrent en 1937 à l'École normale William Ponty jusqu'à *Le mariage d'Aminatou n'aura pas lieu*, de M. Datondji, monté à l'ENS (École normale supérieure) de Porto-Novo en 1988, les drames sont nombreux qui mettent en scène l'éternelle histoire des amants qui se heurtent à la tradition, ici aux dieux — et les critiques parlent de Racine —, là aux barbons — et on évoque Molière). Il se trouve qu'à la bourse des valeurs, l'amour a une cote incertaine. Le héros s'enflamme : « Marions-nous », pour se rétracter trois répliques plus loin : « Se marier ? C'est signer sa communion avec le monde des fous ! ». Sa promise s'envole dans un rêve mais le bel avenir qu'elle se construit pâlit très vite et les grands sentiments se diluent en mièvreries popotes. L'heure n'est plus aux grandes passions. Pour venir perturber l'ordre établi, pas de grand amour interdit, mais de vagues mouvements d'humeur, quelques gestes nerveux, des paroles confuses.

Loin des modèles

Confusion aussi du côté des idéologies : Lawin se heurte à un pouvoir réactionnaire, brutal, corrompu. Il trouve sur son chemin le Maire, le Député, et dans l'ombre, le Ministre de l'Ordre et du Redressement. Il les affronte sans prendre de gants, mais le combat n'obéit pas aux règles habituelles, classe contre classe, paysans contre citadins, pauvres contre riches. Le vocabulaire des idéologies est bien là, mais dans la plus totale confusion : « *A Goli, c'est aujourd'hui que les esprits s'ouvrent vers une révolution que les peuples ont abolie, la révolution néo-féodale.* » Aux féodalisme, libéralisme, marxisme, opportunisme, Lawin oppose le féminisme ! Les hommes changent de camp, sans que l'on sache exactement pourquoi. Une messe dégénère en manifestation et l'on se demande qui, du prêtre ou de Lawin, joue le rôle de fauteur de troubles. Un soldat qui tente de sauver le héros s'explique : « *Nous autres, militaires, on nous traite de brutes. Mais nous réfléchissons nous aussi.* » La foule reproduit ce mouvement désordonné jusqu'à la cacophonie, oscillant au gré des différentes rumeurs.

Confusion enfin du côté du langage : « *Et voilà ! Le plus pur des mondes. Le monde où les mots sont rythme. Où le sol sait rimer des tapages de l'orage.* » Ces paroles du héros, à la tonalité poétique un peu convenue, qui ouvrent la pièce, peuvent sans doute être interprétées comme un geste de réappropriation de la part du personnage qui revient de l'étranger. Mais là encore, si le langage s'ouvre à lui-même des pistes, c'est pour les abandonner aussitôt. On passe des mignardises sentimentales aux grossièretés injurieuses, de la langue de bois politicienne, avec le poids de ses slogans usés, aux fulgurances poétiques, de l'argumentation besogneuse aux incohérences du collage, car au monde de la confusion, à *Goli*, tout est affaire de mots et de silence, s'il faut en croire la dernière phrase de l'épilogue : « *Et il n'y a pas de mot pour traduire le malgolitique.* »

En 1988, y avait-il là de quoi à la fois séduire et inquiéter le public et les autorités de Cotonou ? Certes, la pièce évoque, de façon ponctuelle et transparente, des situations, des événements, des personnages de la vie politique béninoise. D'autres troupes avaient déjà osé, notamment dans des créations collectives, quelques critiques à peine déguisées du personnel politique corrompu, sans entraîner les mêmes réactions. Le public se montrait enchanté et amusé de ces piques quelque peu noyées dans un fatras moralisateur qui n'engageait personne, et les autorités ne semblent pas s'en être alarmées outre mesure. Peut-être est-ce là un effet de la dissolution de la responsabilité dans les créations collectives ? Dans une conférence donnée au CCF (Centre culturel français) de Cotonou le 8 avril 1983, G.O. Midiohouan avançait que l'évolution du théâ-

tre vers la création collective lui apparaissait, « *au-delà des raisons purement techniques et artistiques, comme l'expression plus ou moins consciente du besoin de contourner certains handicaps imposés à la pratique théâtrale par l'orthodoxie gouvernementale* ».

Plus sûrement, il semble que ce soit précisément l'absence dans *Goli* de discours figé, de toute leçon de morale, d'ennemi nettement désigné, de personnage à qui s'identifier sans restriction, qui ait provoqué, si perceptible lors de la représentation, ce malaise du public, fait de crainte et d'adhésion. La scène était devenue le lieu d'une parole, d'une parole sans fard, unique, qui disait le chaos. La pièce n'était ni un règlement de compte, ni une pierre ajoutée à une carrière, ni une occasion de brocarder les mauvais élèves de la classe, elle était une tentative rageuse, faute de mieux, de plonger dans ce chaos.

Dans un pays habitué aux rumeurs les plus extravagantes, aux suspicions, aux stratégies, aux tactiques des uns et des autres, aux trahisons, à tous les coups tordus attribués, à tort où à raison, à chaque détenteur d'une parcelle de pouvoir, l'inquiétude des spectateurs était compréhensible. D'une part ils avaient sous les yeux le tourbillon des incertitudes, interrogations, menaces, cette confusion qui faisait leur quotidien (et donc qu'ils n'ignoraient pas, mais c'est la force d'un certain théâtre d'agir comme révélateur d'une réalité trop présente, trop insupportable pour être assumée), d'autre part ils savaient que les réactions du pouvoir faisaient partie des incertitudes de la situation. Fallait-il laisser ce jeune poète s'exposer ainsi ? Fallait-il parler, agir ? La pièce n'apporte aucune réponse. Elle se termine sur une double ambiguïté. Le Député prononce la dernière réplique : « — *J'ai le vif regret de vous annoncer la mort de Lawin au cours d'un accident de la circulation.* »

Ensuite il se fige dans une position théâtrale, bras levés et écartés. Un à un, les autres personnages s'avancent lentement et le recouvrent peu à peu de chiffons, gestes d'annulation, d'ensevelissement, mais aussi d'offrande, de célébration. La mort du Député ne contrebalancera pas celle du héros. Aucun équilibre de cet ordre n'est envisageable. Les systèmes d'opposition binaire sont exposés, mais ils débouchent sur la confusion, non sur le compromis. Les couples tradition/modernité, homme/femme, jeunesse/vieillesse, folie/sagesse, passé/avenir, nord/sud, sont omniprésents dans la pièce, mais ils ne sont pas les éléments d'une réflexion constructive, fût-elle sommaire. Ils sont là comme des habitudes de pensée, des tics de langage, des chiffons de toutes les couleurs accrochés au hasard des branches.

Le héros meurt, mais sa mort ne peut pas être prise au sérieux. Elle n'est qu'une hypothèse, ou une convention littéraire, ou une bouffonnerie. « *Et voilà où commence l'exil dans le temps. Ma mort a oublié son pantalon dans les toilettes.* » Ainsi commence le poème

qui sert d'épilogue à la pièce. L'exil est devenu un exil « *dans le temps* », comme si le décalage était irrattrapable, comme si la quête était définitivement inaboutie, même si tout se passe « *à quelques mètres de la vérité. A quelques petits mètres. A quelques tout petits mètres.* »

Le dramaturge et ses aînés

La réaction des autorités politiques et administratives n'est sans doute pas à dissocier de celle du public. Les fonctionnaires du ministère de la Culture présents au spectacle n'avaient aucune raison particulière de faire du zèle. Leurs salaires se faisaient attendre depuis des lustres et ils s'interrogeaient comme tout un chacun sur le devenir de l'autorité suprême. Le plus urgent, pour les responsables placés dans cette situation incertaine, était de ne prendre aucune décision et de préserver leurs chances pour l'avenir. La troupe a certainement tiré profit de cette pusillanimité qui a permis d'amortir le choc de la représentation. Elle avait auparavant bénéficié d'un certain désengagement des responsables de la censure qui s'étaient contentés d'un synopsis pour accorder leur autorisation. Quelques années auparavant, les mêmes fonctionnaires auraient été beaucoup plus précautionneux.

Dans cette conjoncture, reconnaissant la qualité littéraire de l'œuvre, leur meilleur parti était ensuite de tenter de la récupérer. Il faut en effet avoir présent à l'esprit la considération accordée au Bénin à tout ce qui touche à la littérature. On se souvient que *Doguiçimi*, de Paul Hazoumé, est considéré comme le premier des grands romans africains. On connaît aussi le rôle joué par les Dahoméens à l'École normale William Ponty où ils sont vus comme les initiateurs d'un nouveau théâtre. Les élèves représentèrent successivement *La dernière entrevue de Behanzin et de Bayol*, en 1933, *Le Mariage de Sika*, en 1934, *Le Retour aux fétiches*, en 1936, et *Sokamé*, qui fut aussi représentée au théâtre des Champs-Élysées à l'occasion de l'Exposition universelle de 1937. C'est à ce moment que des critiques parlèrent de Racine pour saluer ce théâtre venu d'ailleurs. Plus loin encore, dans les années 1920, on retrouve au Dahomey les traces des activités théâtrales et apostoliques du Père Aupiais. Plusieurs témoignages nous rappellent que les prêtres organisaient des spectacles, à l'occasion des fêtes religieuses, et l'exemple des Rois Mages revient sous la plume de plusieurs commentateurs.

A ces deux sources majeures, où les Dahoméens jouèrent les premiers rôles, il faut ajouter les compétitions théâtrales, l'éducation scolaire, les concours organisés par l'ORTF (Office de radio et télévision française), pour imposer à l'intellectuel et au public

bénois « *une conception strictement occidentale du théâtre, dans sa forme la plus classique et figée* », comme l'affirme Bienvenu Koudjo dans un article de la revue *Notre Librairie* de mai-juillet 1983. Le lieu commun mille fois ressassé sur le Boulevard Saint-Michel de Cotonou, quartier latin de l'Afrique, n'est pas le fruit d'un simple glissement toponymique !

Par rapport à ces antécédents, glorieux ou non, il faut bien constater que la création littéraire et dramatique marque le pas. En dehors de Jean Pliya, le catalogue des auteurs dramatiques béninois publiés est désespérément vide. Cela ne signifie pas que l'activité théâtrale se soit éteinte, au contraire. On peut même parler d'une prolifération, dans les années 80-90, même si comme le dit G.O. Midiohouan, « *le foisonnement des troupes ne peut être tenu pour la preuve de l'existence d'un théâtre de qualité* ». Ce même critique rappelle, dans la conférence déjà citée, qu'un spectacle créé par Les Muses du Bénin, *L'Agression du 16 janvier*, avait été pressenti pour représenter le Bénin au Festival mondial de la jeunesse et des étudiants à Cuba en 1978, mais qu'au dernier moment le gouvernement s'y opposa, « *non en raison de son contenu nationaliste, mais à cause de sa qualité artistique médiocre* ».

On mesure ici ce que peut être la frustration des responsables culturels, pris entre les impératifs de l'orthodoxie et les exigences de la qualité artistique. Dans un temps où personne ne savait plus vraiment ce qu'il en était de cette orthodoxie, on comprend du même coup le choix qu'ils ont fait pour représenter le Bénin à un Festival de théâtre scolaire et universitaire, d'une troupe qui n'était ni scolaire ni universitaire, d'un spectacle qui ne se réclamait d'aucune idéologie, mais dont la dimension subversive était indissociable de sa valeur littéraire.

L'écrivain, un homme seul

L'année suivante commençaient les grands changements politiques avec la convocation de la Conférence nationale. Cette conférence fut vécue en direct par l'ensemble du pays comme un immense spectacle radiophonique, mais un spectacle qui engageait directement l'avenir, et il est impossible, toutes proportions gardées, de ne pas rapprocher cet événement, du moins dans sa première phase, de la soirée théâtrale que nous avons vécue un an plus tôt. Les « *forces vives de la nation* » prenaient la parole, et ce fut un fantastique déferlement, dans la plus totale confusion, d'un torrent d'idées, de sentiments, de témoignages, d'accusations, de propositions, avec une progression dramatique, des retournements de situation, des moments de tension extrême, jusqu'à la mise en place

des personnages et des structures qui canalisèrent ce flux pour trouver les compromis qui conduiraient à une alternance pacifique.

Quelle est la place du poète-dramaturge, au sein des nouvelles institutions ? En février 1993, dans le n° 10 de la revue *Océanique*, le journal de la coopération franco-béninoise, Antoine Dalélé, metteur en scène et directeur de troupe, directeur de la promotion artistique et culturelle au ministère de la Culture et des Communications, comparait les moyens du CCF et ceux de sa direction pour conclure : « *La chose culturelle n'est pas une priorité de l'État béninois.* » Pour l'année 1992, il disposait d'un budget d'un million de francs CFA pour promouvoir l'ensemble des artistes béninois. A titre de comparaison, le 30 novembre 1992, était signée entre la France et le Bénin une convention de financement de cent millions de francs CFA pour appuyer les manifestations du festival « *Ouidah 92* ». Pour rester dans le domaine du théâtre, du 21 au 31 mars 1991, le CCF organisait le premier Festival international de théâtre du Bénin, avec la présence de dix compagnies représentant sept États de l'Afrique de l'Ouest. L'expérience était reconduite en mars 1993 avec quatorze pays représentés.

Boursier de la Fondation Beaumarchais, Camille Amouro était présent en 1990 à Limoges, au Festival international des francophonies, comme écrivain résident. La même année, *Goli* était mis en lecture scénique par le Magasin d'écriture théâtrale de Bruxelles. Cette forme de reconnaissance extérieure, qui peut parfois agir comme une protection quand elle touche des artistes directement menacés par des régimes dictatoriaux (un exemple proche nous est fourni par le cas de Kossi Efovi, jeune dramaturge togolais), n'est pas un passeport pour un retour triomphal au pays. Dans le cas contraire, le poète pourrait-il accepter cette gloire et les prébendes correspondantes sans se renier lui-même ? Pour lui, le moment de prendre la parole n'est pas révolu. Que ce soit en 1988 ou en 1994, il a à inventer tous les jours des réponses à la question : comment un écrivain peut-il se faire entendre dans son propre pays ? Avec un handicap majeur : édition et diffusion font cruellement défaut au Bénin. *Goli* a été publié, mais en Belgique, en 1991, aux Editions Lansman. On peut douter qu'une véritable diffusion ait jamais lieu au Bénin. Pour le poète, l'heure est peut-être encore de recopier patiemment ses manuscrits, à la bougie, dans un baraquement du bord de la lagune.

La maisonnée au travail

Cette solitude de l'écrivain, face à sa culture, face à ses perspectives et dans son travail quotidien, on ne la retrouve pas chez les artistes plasticiens. La plupart utilisent les services de quelques proches, apprentis, enfants, épouses, quand ce n'est pas de toute

une maisonnée. Le stade du polissage du bronze nécessite des journées de travail. De même la préparation de la terre, l'abattage du bois. Combien de masques taillés par son frère Amidou Dossou a-t-il vendus comme les siens ? Même un artiste comme Magou, dont l'incessante recherche ne peut pas s'inscrire dans une activité lignagère, donne à découper et à tresser des kilomètres de bandellettes multicolores qu'il nouera ensuite en savantes compositions, masques, statues, tableaux. L'activité artistique ici n'est pas si différente de toute autre entreprise artisanale. Elle établit ou intègre une série de relations professionnelles, familiales, commerciales, et l'artiste s'en trouve conforté, même si pèsent sur ses épaules des responsabilités d'autant plus lourdes.

Heureusement, une partie des productions trouve à s'employer sur place, auprès des responsables des cultes locaux et en liaison avec l'activité touristique (la création du village artisanal de Cotonou a été incontestablement un atout). D'autres perspectives s'ouvrent, comme nous le verrons plus loin, du côté des marchands et des consommateurs occidentaux. Dans ces réseaux d'activités et d'échanges, l'artiste plasticien occupe depuis fort longtemps sa place, qu'il importera de préciser ici pour comprendre le relatif déclin observé à partir de l'époque coloniale. L'ancien Dahomey est surtout connu des amateurs d'art africain pour les bas-reliefs qui ornent le pan des murs, vestiges des anciens palais d'Abomey ou encore pour ses sculptures de fer forgé, comme en témoigne la gigantesque représentation du dieu Gu qui orne le hall du Musée de l'Homme à Paris.

Dans les années quarante, quelques grands orfèvres du royaume d'Abomey ont été invités en Europe pour parfaire leur savoir-faire aux techniques occidentales de l'art de la table. Artisans de l'or, du bronze, de l'argent et du bois étaient traditionnellement au service des dynasties royales et la conquête coloniale en a totalement déstabilisé la production. Art de cour et art religieux, la fabrication d'objets d'apparat (parasol, chaussures, tentures, bijoux, récades, etc.) et d'objets de culte (statues, autels, récipients divers, etc.) était le fait de lignages affiliés aux dynasties régnantes depuis la fondation du royaume au XVII^e siècle. A l'exception des travailleurs du bois dont l'art a toujours été perçu comme un don individuel, les autres artistes-artisans appartenaient à des lignages précis dont le savoir-faire remontait à la fondation du royaume. Attachés aux différentes dynasties par des liens d'obligations réciproques, leurs compétences particulières leur permettaient de jouir de privilèges qui les plaçaient au sein de la hiérarchie sociale plus proches de la classe des princes que de la classe des serviteurs. C'est ainsi par exemple, que le chef de collectivité Hontondji, orfèvre de la famille royale ayant accompagné la migration de Tado vers Abomey, avait l'insigne privilège de porter des chaussures, de s'abriter sous un

parasol, à l'égal des princes. Il est vrai que les bijoutiers-forgerons ont toujours occupé une place à part dans le monde africain, et le Danxomé ne fait pas exception. Mais là les relations n'étaient pas entachées d'évitement, bien au contraire. Une petite-fille Hontondji nous racontait comment son grand-père était très lié d'amitié avec le roi Glélé, qu'il accompagnait dans chacun de ses déplacements importants.

En sus d'une clientèle royale, les artisans œuvraient pour de riches particuliers moyennant rémunération. Avec la conquête coloniale, la mise sur le marché de biens de consommation courante manufacturés et importés va sérieusement freiner une production artisanale locale. Et ce d'autant plus que les premiers commanditaires de biens de prestige (princes et chefs de culte) vont se trouver peu à peu dépossédés de leur pouvoir : l'administration coloniale se substitue au pouvoir royal et l'Église remplace l'autorité religieuse des chefs de culte vodun.

A l'aube des indépendances, ce qui faisait la célébrité des artistes-artisans du Danxomé se trouve stocké dans les musées européens ou américains, voir dans leurs caves (1), et le savoir-faire des petits-enfants des anciens maîtres-artisans considérablement affaibli. Il est vrai que les produits de prestige ne sont plus le parasol, la pipe ou les chaussures finement brodées, mais les trois V (Voiture, Villa et Virement bancaire) et la bourgeoisie naissante est toute tournée vers les produits de consommation occidentaux.

D'un commanditaire à l'autre

Assiste-t-on aujourd'hui à un changement d'attitude ? Depuis quelques années apparaissent certaines marques d'intérêt pour les créations d'artistes contemporains, surtout de la part des pays occidentaux (rareté de plus en plus grande des pièces anciennes ? Besoin de se rafraîchir à des sources exotiques ? Lois du marché ? Tout cela, sans doute, et peut-être aussi le côté positif d'une crise qui dure et pousse à regarder vers d'autres horizons avec moins d'arrogance !), mais aussi des autorités du pays. Cette demande s'est exprimée à l'occasion d'une série de manifestations organisées au Bénin et à l'étranger, essentiellement à l'initiative d'institutions françaises. Il convient d'abord de signaler le rôle déterminant joué par le CCF, à la fois comme découvreur et comme relai. Initiateur de projets, lieu d'expositions et de rencontres, organisateur de tournées à travers le réseau des centres d'Afrique, il offre aux artistes une logistique bien huilée.

(1) Par exemple les caves du Musée de l'Homme qui sont remplies d'objets recueillis pendant les missions ethnographiques dont

la célèbre mission Dakar-Djibouti, et jamais exposés par crainte de se voir réclamés par les gouvernements décolonisés.

L'ADFB (Association démocratique des Français au Bénin) a joué aussi un rôle non négligeable en organisant après les rencontres d'Abomey en 1986, où étaient conviés de nombreux artistes et artisans de la région, une grande exposition au palais Honmé de Porto-Novo, du 6 au 8 avril 1990. Cette manifestation intervenait alors que toute activité culturelle officielle était paralysée depuis de longs mois par une grève latente. On vit alors les artistes s'opposer aux fonctionnaires de l'État pour mener à bien le pari qu'ils avaient pris avec les organisateurs de présenter dans les meilleures conditions possibles des œuvres originales. L'exposition regroupait dix artistes et utilisait toutes les salles et les cours du palais Honmé qui jouait véritablement son rôle de musée pour la première fois. C'est à cette occasion que les frères Dakpogan, d'abord dubitatifs quand ils avaient été sollicités et incités à travailler à partir de matériaux de récupération, finalement convaincus par l'insistance de Romuald Hazoumé, réalisèrent les premières pièces qui très vite feront leur renommée. Étaient présents Amidou Dossou, avec ses masques Géléde, et Cyprien Tokoudagba, avec des terres cuites peintes, qui tous deux avaient obtenu en 1989 une forme de consécration en participant à La Villette (Paris) à la fameuse exposition « *Les Magiciens de la terre* ». Cyprien Tokoudagba sera encore présent, cette fois avec les frères Dakpogan, dans une autre importante manifestation parisienne, les Rencontres africaines à l'Institut du monde arabe, en 1994.

De tous ces parcours, des voies suivies par ces dix artistes qui ont un jour éveillé notre attention, nous retiendrons, pour la commodité de la présentation, trois directions :

— A tout seigneur tout honneur, Cyprien Tokoudagba représente parfaitement la réussite d'un homme qui a su conserver un savoir-faire tout en s'adaptant aux demandes nouvelles. Potier-sculpteur, il appartient à une lignée de maîtres-artisans spécialisés dans la confection des bas-reliefs des anciens palais d'Abomey. Sans cesse sollicité par les familles princières qui cherchent à réhabiliter leur patrimoine, il a participé à la rénovation de l'actuel musée d'Abomey, ancien palais du roi Glélé. A la fois artisan des dynasties royales et des chefs de culte de la région, il fabrique, à la demande, des autels dédiés à Mami Wata ou aux Jumeaux, divinités personnelles très prisées en ces temps de crise économique. Pour répondre à la demande européenne, il n'a pas hésité à se convertir à la peinture sur toile et à faire s'y croiser de façon peu orthodoxe les figures du vaste panthéon vodun. Ses œuvres ont maintenant fait le tour du monde, et il recevait en 1994 le prix « Afrique en créations », des mains du ministre français de la Coopération. On pourrait aussi citer Alphonse Yémandjé, descendant de la lignée des tisserands royaux, qui confectionne, à partir de bandes tissées artisanalement par des femmes nigérianes et teintées par lui-même,

des tentures appliquées destinées en grande partie au marché touristique. Ou encore Emmanuel Alidoté, artisan du bois converti au ciment dont la clientèle se partageait jusqu'au changement politique récent entre les chefs de culte et les autorités civiles. Dans la petite cour de sa concession à Porto-Novo, s'élève de la terre rouge une immense statue d'un ouvrier brandissant l'étendard de la révolution. Pourquoi cette œuvre gigantesque n'est-elle jamais arrivée à sa véritable destination ? Le visiteur s'interroge et ne saura pas s'il s'agit d'un défaut de paiement, d'une variation de ligne politique ou d'un problème d'hélicoptère.

— Nous avons déjà parlé de la réussite fulgurante des frères Dakpogan. Inscrits dans une lignée de forgerons, ils ne fabriquaient que des objets de culte et des instruments usuels, jusqu'au moment où ils ont répondu à une sollicitation nouvelle. Leur talent et leur fantaisie ont fait le reste, à tel point que Romuald Hazoumé, d'après un article de *Télérama* du 25 mai 1994, serait obligé de veiller sur eux pour les protéger de la rapacité des marchands d'art européens ! Malgré ce détour par l'Europe, les Dakpogan, auxquels s'est associé Simonnet Biokou, ont gardé un pied au pays : l'État béninois leur passait commande, pour « Ouidah 92 », d'une centaine d'œuvres que l'on rencontre aujourd'hui sur la Route des pêches, dans la forêt *Kpassezume* et dans les musées de la ville. De la statue de Gu du Musée de l'Homme aux Amazones de la Place du Souvenir, on pense évidemment à des « retrouvailles ».

— Amidou Dossou constitue un cas à part. Bien sûr il n'est pas le seul à ne pas appartenir à un lignage d'artisans. Nous pensons par exemple à plusieurs jeunes sculpteurs d'Abomey qui ont suivi un apprentissage auprès d'un maître avant d'aller perfectionner leur technique au Burkina Faso et qui aujourd'hui, en étirant, en épurant les formes, ont partiellement renouvelé les productions de bronzes à la cire perdue. Amidou vit et travaille à Kové à une quarantaine de kilomètres d'Abomey, sur la route de Kétou. Il s'est emparé d'une tradition liée à un culte, celle des masques Gélédé, qui le laisse totalement libre de faire éclater son imagination. Il est capable de sculpter très rapidement des masques aux formes extrêmement complexes, finement travaillés, parfois articulés, auxquels peuvent venir s'ajouter en incrustation des miroirs ou des perles. Ces masques sont peints de couleurs vives qui les démarquent des masques Gélédé traditionnels. Outre les Français, des Canadiens et des Allemands s'intéressent à son travail, et c'est ici qu'intervient un renversement peu banal : la réussite d'Amidou a propulsé son père à la tête d'une société des masques Gélédé et l'on peut assister, sur une place de son quartier, à des sorties de masques très spectaculaires, qui peuvent durer toute la nuit, dans une fête aux allures de carnaval. Paradoxalement, son succès auprès des acheteurs étrangers, associé à une certaine désinvolture de sa

part, empêche Amidou de participer à des expositions d'envergure depuis quelques années. Malgré son relatif éloignement, des clients passent régulièrement à Kové et il devient difficile de réunir un nombre suffisant de ses œuvres trop demandées.

Bois, fer, bronze, textiles : des créateurs prolifiques

Restent tous les autres, qui n'ont hérité d'aucune charge et ne s'inscrivent dans aucune tradition particulière. Kouas est un peu considéré comme le doyen de cette nouvelle génération d'artistes qui refusent d'être cantonnés à l'art dit primitif et revendiquent le statut d'artiste universel à part entière. Il a débuté comme guide et informateur auprès de Pierre Verger quand ce dernier prospectait la vallée de l'Ouémé en quête de pièces de collection. De ce premier petit boulot, Kouas a gardé le goût des antiquités et certains collectionneurs étrangers savent pouvoir trouver chez lui quelque pièce rare. Artiste fécond et touche-à-tout, il travaille aussi bien le bois, le fer, le bronze et les pièces de tissu. Ses « peintiks », batiks sur lesquels il peint en couleur acrylique des motifs abstraits ou inspirés du panthéon des Orishas, l'ont rendu célèbre dans les pays avoisinants où il expose régulièrement.

Aussi prolifique, Romuald Hazoumé est encore davantage aventurier. Aucune matière, aucun support, aucun outil qu'il n'ait exploré. Un jour à Berlin avec ses fameux masques-bidons, le lendemain à Porto-Novo pour tailler à la tronçonneuse des formes inspirées de Moore, puis à Epernay comme décorateur de théâtre (2), il passe tranquillement d'un projet à l'autre, sûr de sa bonne étoile.

Curieux lui aussi de toutes les techniques, de toutes les matières, Magou voyage moins, mais il tente, avec exigence, de pousser aussi loin que possible chaque aventure pour construire une œuvre qui témoigne à la fois d'une patience et d'une angoisse.

Ces trois artistes ont réussi à mener de front une recherche tous azimuts et une production à finalité essentiellement alimentaire. Cette double dimension de leur activité n'est peut-être pas étrangère au fait qu'ils sont tous les trois de Porto-Novo, en pays yoruba. On peut la rapprocher du foisonnement artistique nigerian dans les villes d'Ibadan ou d'Oshogbo.

Ouidah 92 : vers « le grand réveil culturel » ?

« Oui, nous sommes à un tournant du grand réveil culturel du Renouveau démocratique dont les jalons ont été posés sous la transi-

(2) Medea, création du Centre Culturel d'Epernay, représentée dans plusieurs capitales de l'Afrique de l'Ouest avec le concours

d'une ONG culturelle et des centres culturels français locaux.

tion. » Dans son discours de clôture du Festival international des cultures vodun, Nicéphore Soglo affirme clairement la dimension culturelle des changements politiques qui l'ont amené à la présidence du pays. C'est d'ailleurs à un écrivain, un poète, N. Tidjani Serpos, qu'a été confiée l'organisation du festival. Cela n'aura pas été sans difficultés, comme le Président le reconnaît lucidement dans la même allocution : « *Et pourtant, combien de nos compatriotes ont failli ne pas être à la hauteur de l'événement faute d'informations peut-être ou tout simplement à cause de cette singulière infirmité qui affecte parfois l'esprit humain devant toute nouveauté ou tout projet dont il n'est pas le promoteur.* » Ce projet devait au départ s'intégrer à un projet plus ancien et plus vaste intitulé *Les Anneaux de la mémoire, la route de l'esclave*, qui avait été mis au point en Haïti en 1989. Un avant-projet intitulé *Retrouvailles 1992, pour un Festival International à Ouidah*, était proposé en août 1991 par le chef de la MAC (Mission d'action culturelle française) de Cotonou dont le poste précédent était justement en Haïti. Le 10 avril 1992, un an après son élection et quelques mois après son rétablissement d'une mystérieuse maladie qui l'avait terrassé au moment de la campagne présidentielle, Nicéphore Soglo annonçait officiellement le lancement de « Ouidah 92 ».

Une association des chefs de culte vodun a été créée pour l'occasion. Des invitations ont été lancées dans tous les pays de la diaspora et dans les autres pays d'Afrique. Certains, la Côte-d'Ivoire et le Nigeria ont prêté leur concours financier ainsi que la France et l'ACCT (Agence de coopération culturelle et technique), « *dont les apports furent déterminants pour le succès de cette manifestation* », comme l'affirmait le Président dans son allocution de clôture.

Le programme du Festival s'annonçait très riche : en dehors de Ouidah, des manifestations étaient prévues à Cotonou et Porto-Novo. Théâtre, foire du livre, concerts, cinéma, expositions, gueuloir poétique, conférences, colloques devaient s'ajouter à des animations plus traditionnelles (sorties de masques, journées des vodun, etc.).

Le déroulement des manifestations ne suivra pas à la lettre les prévisions du programme, et la presse béninoise, unanime à reconnaître les mérites du coordonnateur, N. Tidjani Serpos, ne va pas se priver de le souligner, allant jusqu'à parler de « fiasco », d'« aveugle précipitation », de « honte » (*Tam-Tam Express* N° 108). Maurice Chabi, dans *La Gazette du Golfe* du 22 février 1993, annonce « *faire objectivement deux observations : d'une part une volonté politique indéniable des autorités gouvernementales attestée par les efforts financiers et humains consentis pour la réalisation d'un projet dans lequel, comme on le sait, le président Soglo s'est personnellement investi. Et d'autre part force est de reconnaître que cette volonté politique n'a pas suffi à assurer au festival une organisation digne de ce nom, comme*

en témoignent les nombreux dérapages enregistrés ». Plus loin, changeant de ton, il parlera de « mentalité maligne et mesquine », de « mauvaise volonté ajoutée à l'incompétence », d'une « horde de charognards » en visant ces « fonctionnaires zélés qui n'avaient pas leur place dans le comité d'organisation ».

Tout cela laisse une impression de grande confusion, comme un retour à *Goli !* Il est certain que le chevauchement des projets, les rivalités entre les chefs de culte, celles entre les deux anciens comptoirs, Ouidah et Porto-Novo, n'étaient pas des éléments favorables au regard de l'immense ambition du Festival. Nous retiendrons pourtant que le geste politique en direction de la culture n'était pas seulement opportuniste ou symbolique. Pour la première fois, l'État béninois passait commande massivement à des artistes. Des sculptures de Cyprien Tokoudagba, de Kouas, des frères Dakpogan, sont aujourd'hui exposées en permanence à Ouidah, dans des musées, sur des routes, à des carrefours.

Quant à Camille Amouro, sollicité pour participer au « gueuloir poétique », il a préféré décliner l'invitation. Loin des festivités, il animait un atelier d'expression théâtrale au Centre neuropsychiatrique de Jacquot, sur la Route des pêches qui relie Cotonou à Ouidah.

Jean-Paul Badet
Emmanuelle Kadya Tall
Salvador (Brésil)