

## Joe Ouakam et l'avant-garde anti-esthétique

El Hadji Malick Ndiaye

Dans un film d'Ican Ramangelissa intitulé *Sans Rien* (2015), une voix off se fait entendre et un homme avance au centre de l'objectif. Béret et lunettes qui suffisent à le caricaturer, cheveux débroussaillés et barbe blanche, éternelle pipe entre les lèvres, il arbore un visage aminci. Il se tient debout dans la cour automnale de cette maison en arcades, devenue aussi son atelier et au centre de laquelle trône un baobab géant. Le personnage qui est mis en scène est le porte-étendard d'une avant-garde de l'art au Sénégal. Il se nomme Issa Ramangelissa Samb, aussi connu sous le nom de Joe Ouakam (fig. 1).<sup>1</sup> Toute sa vie durant, il fut un corps qui a hanté des lieux. Sa silhouette iconique a été une partie du décor et un chapitre de l'histoire de l'art du Sénégal. Cet article est un portrait de l'art de Joe Ouakam à travers son rapport au corps conçu comme performance vivante. Il s'agira de présenter l'art de Joe Ouakam dans sa relation avec la vie et la manière dont il a contribué à façonner un nouveau rapport entre l'art et la société.

\*\*\*



Ill. 1. Issa Samb, Décembre 2015 au Laboratoire Agit'art, ZAT : Zone Temporairement Autonome, exposition pour défendre la cour menacée de destruction. Photo: ICAN Ramageli

Peintre, performeur, sculpteur, acteur, critique et écrivain, Joe Ouakam est une icône de l'art contemporain. Né en 1945, il fait ses études à l'Institut National des Arts

<sup>1</sup> Ouakam, du nom d'un quartier Lébou de Dakar dont il est originaire.

et à l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar où il s'initie au Droit et à la Philosophie. Très tôt animé d'idées révolutionnaires, tant au niveau politique qu'artistique, son œuvre fut une performance sans retenue, mêlant l'art et la vie, l'un débordant dans le flux saccadé de l'autre. L'image de Joe Ouakam a été popularisée par le Laboratoire Agit'Art. Ce collectif d'intellectuels et d'artistes pluridisciplinaires de la période postindépendance émerge dans un contexte politique très chargé. Il est né dans le sillage de mai 1968 et dans le cadre de plusieurs actions subversives ayant secoué la vie politique sénégalaise. Il est cofondé en 1974 avec le comédien et poète Youssouf John et composé de peintres, cinéastes, musiciens, écrivains. Mais le collectif sera en réalité dirigé par deux artistes : Joe Ouakam et El Hadji Moussa Babacar Sy (dit El Sy).<sup>2</sup>

La naissance du Laboratoire Agit'Art se situe dans une période d'émergence des pratiques conceptuelles en Afrique. Dans le milieu des années 1970, le pouvoir politique local qui remplace le pouvoir colonial est en crise. Le processus de reconstruction ou de nouvelle gouvernance des pays indépendants sombre dans une série de dictatures, des régimes répressifs entrent en scène. Selon Okwui Enwezor, c'est dans cette période trouble de la « postcolonie » que la majeure partie des pratiques susceptibles d'être labélisés conceptuels émergent. Il est évident que le rejet du formalisme de Senghor en faveur de nouvelles expérimentations ne pouvait qu'aboutir à la valorisation du processus de production au détriment du produit, de l'éphémère plutôt que de la permanence et de la priorité donnée aux idées politiques sur les questions d'esthétique (Enwezor 1999: 111).

Le Laboratoire Agit'Art s'annonce contre le modernisme de l'école de Dakar et l'idéologie senghorienne de la Négritude. L'agitation qu'il prône prend forme dans les performances organisées par le collectif qui désavoue la politique picturale de Senghor et adopte de nouvelles techniques pluridisciplinaires (combinant sculpture, peinture, installation et performance) en encourageant une forte participation du public. Cette agitation est une subversion des idées, des pratiques, des canevas et des codes artistiques. Dans la démarche du Laboratoire Agit'Art, l'oralité et la performance permettent d'investir des modes d'action qui parlent au contexte sénégalais, à l'histoire du continent et aux multiples façons dont l'art occupe la communauté. C'est dans ce sens du travail collectif qu'un modernisme postcolonial (Okeke 2015) surgit, simultanément à une révolte politique et à une posture anti-esthétique si on entend par celle-ci une démarche contre les institutions artistiques consacrées par une modernité occidentale qui passe par l'image de Senghor. Cette posture conduit les artistes à s'installer dans ce qu'il est commun d'appeler le premier village des arts, situé au Camp Lat Dior d'où ils seront expulsés dans la nuit du 23 septembre 1983 par le régime du Président Abdou Diouf qui prend le pouvoir à partir de 1981.

La pratique d'Issa Samb trouve du sens dans cette période charnière de la vie artistique sénégalaise. La manière dont l'art s'exprime change de forme. Sa peinture est performative, la trace de quelque chose que le présent de son corps laisse dans son sillage. Mais l'expression du corps chez Joe Ouakam est une manière de nous rappeler le présent. Ce qu'il laisse sous forme de trace est moins important, car le passé

2 Djibril Diop Mambety, El Hadji Sy, Amadou Sow et Bouna Médoune Seye, sont entre autres les artistes ayant participé à ce collectif.

n'occupe pas une place majeure dans son travail. D'ailleurs, au regard de cette forte présence du corps performatif et de l'instant même, il dit travailler au présent :

Je vis au présent. Dès que je sors du présent, c'est pour me projeter, rarement pour revenir en arrière. Le passé a peu, voire pas de place dans mon travail. Mon travail porte précisément sur les choses du présent, et c'est même ce qui caractérise son côté éphémère. C'est pourquoi, d'ailleurs, j'ai arrêté mon travail photographique ; pour éviter de fixer les choses et d'y revenir. J'ai toujours pris garde à ça. Dès que je me rendais compte que ça me conduisait à vouloir historiciser, j'arrêtais. Le passé n'occupe pas une place centrale dans ce que je fais (Kouoh 2013 : 18-19).

Cette affirmation d'Issa sur le « présentisme » (Hartog 2012) de sa pratique artistique peut être mis en résonance avec deux perspectives de son travail. D'une part, sa performance et d'autre part, son rapport aux objets. Chez Issa, la posture vis-à-vis du passé sous-tend l'idée de la permanence, s'attachant davantage au corps « vivant » de la performance, dans un mouvement qui évoque chaque instant pour le renvoyer dans le passé. On pourrait penser que ce caractère éphémère de son travail est en opposition avec l'omniprésence des objets qui peuplent son atelier. Car autant on est dans le culte de l'éphémère, attaché aux avant-gardes - qui s'érigent contre le fétichisme de l'objet - autant les installations d'Issa ont la magie de donner une âme aux objets de la vie quotidienne. À ce propos, Elizabeth Harney mentionne que dans les multiples workshops du Laboratoire Agit'Art, l'objet fonctionne souvent comme accessoire et devient secondaire dans l'aspect conceptuel de la performance. En effet, si l'utilisation de matériaux recyclés, l'installation, l'accumulation et l'assemblage sont une manière de contester les hiérarchies modernistes entre haute et basse culture, entre art élitiste et art populaire, inhérentes au discours de Senghor, ce mode de production rentre dans un jeu manifeste promu à un art nouveau dans un contexte politique qui s'adapte à son environnement tout en adoptant les codes d'un marché international (Harney 2004 : 112).

Issa Samb travaille à partir d'objets de la vie quotidienne. Les associations qui en résultent trouvent leur particularité dans les lieux, les circonstances et les contextes qui donnent un halo d'étrangeté aux pièces. Cette récupération s'appesantit sur la société capitaliste et sur les rebuts de celle-ci. C'est la raison pour laquelle l'interprétation qui est faite de la récupération, relative à la pauvreté et au manque de matériel, doit être nuancée. Car la récupération est un choix dicté par une vision de la société et de l'art dont le langage et les modes de narration ainsi que la grammaire doivent être revus et corrigés. La pauvreté ne peut pas expliquer l'adhésion à une pratique de la récupération. C'est parce que la nécessité d'interroger la matérialité des choses amène les artistes progressivement à délaisser les techniques apprises à l'école des beaux-arts dans ce contexte historique. Dans la pratique individuelle de Joe Ouakam ainsi que dans son univers rationnel, sa performance « digère » les objets. L'artiste lui-même phagocyte les personnes qui entrent dans son espace devenu un atelier, un lieu de vie et d'exposition permanente. Joe Ouakam s'apparente à un collectionneur dont l'obsession décrite par Susan Pearce semble pathologique dans son rapport à l'objet (Pearce 1994). C'est que le collectionneur n'est pas l'artiste. Il détient l'objet qu'il ne transforme pas, il le garde et le pérennise pour la postérité. L'artiste, quant à lui, entre dans un

conflit avec l'objet qui n'est que matériau et dont l'intégrité est très souvent peu respectée et le sens, bien des fois, transformé.

Au regard de ce qui précède, il n'est donc pas étonnant que les installations d'Issa Samb nous rapprochent de la spiritualité des *Xàmbs*. Ces derniers représentent un dispositif d'objets que la tradition consacre dans un espace de la maison familiale comme lieu de culte. Agencés souvent dans une arrière-cour, ils sont le retrait des esprits. Lieux sacrés encore vivaces dans les cours de la communauté lébou de Dakar, espace de préservation d'un patrimoine immatériel vivant et territoire mystique de la maison où on dépose les offrandes pour les mânes des ancêtres, les *Xàmbs* constituent des autels qui parlent du présent dans le sens qu'ils réincarnent le lieu de vie des ancêtres qui sont morts mais ne sont pas partis. Le « présentisme » qui est visible dans la pratique artistique de Joe Ouakam, semble littéralement attachée à la mort et donc à un corps qui n'est plus.

Le *Xàmb* est un autel qui nous parle du présent. C'est une installation qui rapproche l'installation sacrée d'un acte performatif profane et fait de la vie et des traditions un dispositif scénique. Joe Ouakam ré-enchanté ce dispositif dans une contemporanéité qui l'émancipe de la « distinction ». Passeur ou embrayeur, c'est le rôle qu'il joue quand il brouille ces frontières entre le spirituel et le matériel, le sacré et le profane toujours dans la sphère esthétique. Dans l'atelier d'Issa, les objets prennent place comme des sujets et non comme des objets. Ils ne sont pas de simples accessoires, mais des actants qui participent de cette abolition entre l'art et la vie, entre l'animé et l'inanimé, entre le corps et l'esprit.

L'œuvre de Joe Ouakam est une œuvre entièrement subversive et foncièrement politique, à l'image de ses thématiques qu'il avait l'habitude de mettre en scène dans les années 1990, Gandhi, Mandela, Lénine, la France coloniale, Soweto, le drapeau du Sénégal, etc. (Ibong 1991 : 206), qui énoncent un discours entre l'Art et l'État. Dans la même veine, Issa brûle toutes ses peintures que Senghor sélectionne pour l'exposition de « l'art sénégalais d'aujourd'hui » qui se déroule 26 avril-24 juin 1974 au Grand Palais. Il refuse que son art justifie une instrumentalisation ou une illustration de la Négritude à travers le label École de Dakar (Kouoh 2013 : 13). La facture politique de son vocabulaire visuel rejoint facilement l'iconographie du mouvement socio-plastique *Sét-Sétal*.<sup>3</sup> Un mouvement de la fin des années 1980 caractérisé par l'engagement citoyen des jeunes qui décident de nettoyer et décorer eux-mêmes leurs quartiers. Le *Set Sétal* nourri par un arrière fond sociopolitique sera soutenu par Joe Ouakam. L'artiste traduit la ferveur populaire du mouvement en ces termes :

En dehors de son caractère politique, le *Set Sétal* pose le problème d'une expression plastique de base. Dans les quartiers, beaucoup de gens qui ont agi sur les murs ne sont ni des peintres professionnels, ni des décorateurs. Ce sont des enfants, des adolescents qui ont commencé à se servir de la couleur sur les murs et ainsi parmi ces jeunes oisifs sirotant le thé du chômeur, il y avait, sommeillant, des talents qui se sont mis soudain à faire parler les murs et le macadam. C'est une expression populaire, les décorateurs et artistes professionnels vont intervenir bien après, sollicités parfois par les municipalités » (Enda 1991 : 21).

3 Expression de la langue wolof qui signifie « propre » ou « rendre propre »

Cette rupture advient dans la recherche d'un nouveau modèle de société avec un bouleversement des références politiques et esthétiques qui sera profondément développé dans la série de performances intitulée *Plekhanov*, dont une sera consacrée à Pierre Lods auquel Issa Samb rend hommage dans un essai intitulé *Poto-poto Blues*. Toujours dans la dynamique politique de sa performance, Issa se met en scène dans *Omar Blondin, Ré-ouverture du procès* (2016). Dans ce film d'Ican, Joe Ouakam s'attelle à la réouverture du procès de l'étudiant sénégalais et militant anticolonial Omar Blondin Diop retrouvé mort dans sa cellule en 1973.

Omar Blondin était une figure de la contestation étudiante de mai 1968 à Paris, en tant qu'adjoint de Daniel Cohn-Bendit. Il prenait une part active à la campagne électorale du trotskiste Alain Krivine, responsable de la Ligue communiste. Il fut exclu de l'École Normale Supérieure de Saint-Cloud et expulsé de France en 1969 pour « activités subversives ». Omar Blondin Diop fut arrêté en novembre 1971 à Bamako. Il était accusé de fomenter la libération de ses camarades incarcérés en brûlant le Centre culturel français et le ministère des travaux publics en protestation contre les travaux exorbitants à l'occasion de la visite du Président Georges Pompidou à Dakar en 1971, et en attaquant le cortège de celui-ci avec des cocktails Molotov (Cherel 2020: 90). Le 23 mars 1972 il fut condamné à trois ans de réclusion pour « atteinte à la sûreté de l'État » par un Tribunal spécial (Cissokho 2022).

Dans le film d'Ican, la voix monocorde de Joe Ouakam poursuit : « Le 11 mai 1973 Omar Blondin Diop, né le 18 septembre 1946, un ancien de l'ENS de Saint Cloud, est retrouvé pendu dans la cellule à la prison de Gorée où il était détenu pour motif politique ». Le 10 mai 2013 fut organisée une rencontre de témoignages sur « Omar Blondin Diop : 40 ans après », qui s'est tenue à l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar (UCAD) en présence de plusieurs figures de la gauche sénégalaise et la famille de Omar Blondin Diop qui réclame la réouverture du procès.

Les circonstances de la mort de Omar Blondin Diop ne sont, à ce jour, toujours pas élucidées. Néanmoins, contrairement au journal *Le Soleil* qui relayait la version officielle du suicide, Roland Colin, directeur de cabinet du président du Conseil Mamadou Dia (1957-62), raconte dans son essai intitulé *Sénégal notre pirogue* (Présence Africaine, 2007) qu'Omar Blondin Diop avait reçu en détention la visite de Jean Collin, ministre de l'Intérieur, avec lequel il eut une altercation: « Le ministre, a-t-on su en fin de compte, aurait donné l'ordre au gardien de le châtier. Le lendemain, il fut retrouvé pendu dans sa cellule » (Cissokho 2022). Dans le film d'Ican, Joe Ouakam se demande, d'une voix grave et posée : « s'était-il suicidé par pendaison ou avait-il été pendu après qu'il fut décédé ? ». Une toge d'avocat enrôlée autour du corps, il se dirige vers un mannequin tout de noir habillé mis en face d'un mur blanc sur lequel il écrit « mon frère Oumar Blondin Diop ». Cette performance inscrit Issa dans une temporalité de la gauche sénégalaise dont il fait partie.

Joe Ouakam essaie d'abolir la frontière entre l'art et le politique, le corps et l'esprit pour forger un corps qui pense, un corps-discours lui-même et que la performance énonce. Cependant, il ne s'évertue pas à une performance qui structure un espace et consacre des lieux communs d'énonciation encadrés par un protocole avec ses spécialistes et son public, attendu et converti dans une temporalité qui présente l'art dans ses espaces sacrés. Ici, la performance se confond avec la vie

de tous les jours. Elle porte l'expression d'un art qui détruit la temporalité des lieux de l'art et s'émancipe de son cadre attendu. Elle brouille les locations en inventant une nouvelle dimension où l'art nous reçoit et nous habite. Ce n'est donc pas étonnant si monologue et soliloque s'entrelacent de manière inextricable.

Joe Ouakam fut à la croisée des chemins et il a agi comme un embrayeur entre les sphères. Sa pratique multiforme a cassé les codes de l'art dans une époque où le discours du modernisme artistique au Sénégal est dominé par la pensée critique du président-poète Léopold Sédar Senghor. Passeur dont la vision se situe entre art, politique et épistémologie, il a joué avec la magie des objets dans des assemblages et des installations insolites, rendant à ceux-ci une dimension performative qui rompt avec le formalisme des peintres de l'école de Dakar. À l'image de son atelier, espace de réflexion et de production, son discours multiforme fut ré-enchanté par une esthétique du fragment. Tout comme il parvient à faire des arbres et des résidus de sa cour un tout entier inclus dans son art, il est resté un personnage énigmatique, bien connu du public dakarois, surtout du quartier du plateau en plein centre-ville de Dakar.

## Bibliographie

- Cherel, Emmanuelle, « Omar Blondin Diop lisant l'Internationale situationniste en 1969 : une photographie reprise par Joe Ouakam et Vincent Meessen », in Mamadou Diouf et Maureen Murphy (dir.), *Déborder la négritude. Arts, politique et société à Dakar*. Dijon : Les presses du réel, 2020.
- Cissokho, Demba, <https://www.senepius.com/opinions/quand-omar-blondin-diop-mourait-en-detention> (consulté le 25 avril 2022).
- Enwezor, Okwui, « Where, What, Who, When: A few Notes on African Conceptualism » in *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*. New York: Queens Museum of Art, 1999.
- Hartog, François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Paris: Seuil, 2012.
- Harney, Elizabeth, In *Senghor's Shadow. Art, Politics and the Avant-Garde in Senegal, 1960-1995*. Durham (NC): Duke University Press, 2004.
- Ibong, Ima, « Negritude: Between mask and flag. Senegalese cultural ideology and the 'École de Dakar' », in *Africa Explores. 20<sup>th</sup> Century African Art*. New York: The Center for African Art, 1991: 198-209.
- Kouoh, Koyo, *Parole ! Parole ? Parole ! Issa Samb et la forme indéchiffrable*. Cat.exh. Berlin: Sternberg Press; Oslo: Office for Contemporary Art Norway, 2013.
- Okeke, Chika, *Postcolonial Modernism, Art and Decolonization in Twentieth-Century Nigeria*. Durham: Duke University Press, 2015.
- Pearce, Susan, *Interpreting Objects and Collection*. London: Routledge, 1994.
- Set setal: des murs qui parlent, nouvelle culture urbaine à Dakar*. Dakar: Enda, 1991.