

Sept performances de crises

Martin Anguissa

Numéro 139, hiver 2022

Performance et art actuel en Afrique. Le cas du Cameroun, de la RDC et de la Tunisie

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/98231ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Anguissa, M. (2022). Sept performances de crises. *Inter*, (139), 92–99.

SEPT PERFORMANCES DE CRISES

MARTIN ANGUSSA

COVID-19, écologie, éducation, religion, mémoire... Retour sur six performances qui ont marqué la scène artistique camerounaise depuis 2020. Eric Delphin Kwégoué, John Franc, Christian Etongo, Edith Many, Naël Nathan, Larissa Ebong et Ruth Belinga Afane retournent le sens de l'ordre, généralement commun, des problèmes sociétaux dans des approches esthétiques et narratives singulières.

LARISSA EBONG : CONDAMNÉS À LARGE SPECTRE

Clous, tessons de bouteilles et cordes végétales de commerce : c'est sur et avec ces identifiants qui délimitent un petit territoire que Larissa Ebong se fait sacrifice, martyre et héroïne dans *Condamnés*, sa première performance individuelle, présentée le 26 juin 2021 à l'Espace-Labo Modaperf, à Yaoundé.

Physique altier un peu au-dessus de trois pommes, Larissa Ebong dompte de la plante des pieds, des genoux, des mains, et ce, jusqu'au sang, sa marche forcenée sur les bris de bouteilles et la pointe des clous. La performeuse pousse son supplice, chevilles, poignets, buste et cou noués par une corde pour chèvres.

Ebong affronte, endure, encaisse les épreuves et combats que traversent son corps et sa conscience. C'est avec son être femme et humain qu'elle endosse et vainc la matière, acérée et ligotante, par une longue immobilité d'elle-même, sourde, qui interroge les regards perplexes sans âme des spectateurs désarmés. Mais l'artiste est gladiatrice, reine, et tient les rênes de sa libération au bout d'une danse swing, blues et jazz qu'elle effectue son corps.

Tessons, clous, cordes et caractère stoïque, Ebong nous engage depuis notre quiétude de spectateurs à regarder le monde sous la loupe de ce qui ne va pas. Autrement dit, elle nous convie à faire corps, en dénonçant, en nous indignant, avec le reste du monde demeuré au seuil de l'universel polyphonique, polysémique et polycentrique du vivant. Dans son réduit, dans son espace horizontal minimal d'immobilité et d'inaptitude à l'esprit, dans ce cocktail de métaux contondants, l'être-debout aura toujours une verticalité pensante et créatrice, même en basse gravité, parce que nourri, circonscrit et marqué par la douleur et la souffrance de la chair. Ainsi, la fabrique des damnés et condamnés tient ses nouveaux esclaves avec la corde – et autres liens de dépendance. L'artiste parvient à stratifier par conjonction et distanciation la chosification marchande et criminelle de l'humain, hier, aujourd'hui et demain.

Condamnés nous donne à penser qu'*humanisme* est un vain mot, un mot spectateur, un mot d'attente stérile ; un mot qui n'a point la force de l'action du *hic et nunc* de la liberté. *Liberté*, ce mot d'homme, ce mot révolution ; ce mot qui enfante des héros et héroïnes ; ce mot d'art de rupture et d'écriture qui écrit et invente l'histoire.

Condamnés à la liberté ? Le discours narratif de la performance proposée par Larissa Ebong peut être appréhendé ainsi. En effet, dans le dénouement de la représentation, la performeuse se désaccorde de la corde. Sa danse qui postule la libération est une partition tonale de mouvements que l'auditoire subit dans tous les sens de raison et de folie. Elle rappelle Rosa Parks, Angela Davis, Miriam Makeba, Winnie Mandela, Harriet Tubman. Chez Ebong, *liberté* est aussi un mot femme.

Avec son corps charbonneux jusqu'au regard, la performeuse se projette, anonyme. Elle gesticule la liberté. Ses caractères expressifs s'impriment de courage et se gorgent d'une charge de désobéissance au statu quo du système dominant et déshumanisant. L'artiste marche sur les clous et tessons, se fait momie, debout. Une immobilité longue et pesante de grogne.

NAËL NATHAN : ÉCOSYSTÈME, PÉDAGOGIE ET ACTION

Écosystème, la première œuvre performative de Naël Nathan, assisté de Marie Dorcas Megne Fonkoua, a particulièrement retenu l'attention du public le 12 décembre 2020, lors de la 4^e édition du Perform'Action Green Festival qui s'est tenue à Yaoundé, à l'espace culturel Métamorphosis. Parti du constat d'une promiscuité par trop intime entre l'habitat humain et une insalubrité révoltante dans les quartiers de certaines villes du Cameroun, le performeur a posé un questionnement social et environnemental au cœur de sa proposition artistique.

Écosystème accroche d'emblée par le dispositif scénographique des matériaux : une vingtaine de sachets en plastique contenant des déchets jonchent çà et là l'espace de performance. C'est en ce lieu poubelle à ciel ouvert que Naël Nathan (Franck Nathanaël Tchana, à l'état civil) et Megne Fonkoua affrontent les ordures d'une manière surprenante. Les performeurs s'adonnent patiemment à un engagement presque chorégraphique dans leur rapport aux matériaux voués à disparaître. Le devoir de propreté, sur une musique instrumentale apaisante, est un cycle de mouvements martiaux inoffensifs qui dénotent le labeur quotidien du geste : sarcler, balayer, ramasser et jeter les ordures dans un endroit approprié. La signalisation de la croix des bras introduit un nouveau cycle, comme pour dire « *stop!* » à la société de saletés et ses Everests d'immondices.

La performance de Nathan joue ainsi l'avènement et le règne de l'homme poubelle : un spectacle odieux et répugnant à l'extérieur de soi ; une décrépitude de la morale à l'intérieur de soi. C'est peut-être en ce sens que nous pourrions inscrire l'acte ultime d'*Écosystème* : le corps des deux artistes est entièrement recouvert de sacs poubelles usagés. « Cette création permet au public de savoir à quel point notre environnement est sacré, et nous avons l'obligation de le protéger », explique Nathan, pédagogue.

Il se dégage d'*Écosystème* une forte charge pulsionnelle et une esthétisation du discours narratif. Cependant, une insistance dans la tension et un degré augmenté d'exploit, de transgression du volume, de la quantité de sacs et de poubellisation de l'être social renforceraient la structure et le rendement de cette création, très estimée.

Né en 1997 à Yaoundé, Naël Nathan est à la base danseur et chorégraphe. En 1997, il fait ses premiers pas dans l'art performance en collaborant dans *Au-delà de l'imaginaire* de Tchina Ndjidda. Il a participé aux ateliers dirigés par les performeurs camerounais Christian Etongo et français Otomo de Manuel.

EDITH MANY : NUDITÉ ET RITUEL CONTRE LA COVID-19

Première expo photographique précédée d'une première performance, c'est par ce double acte artistique que la jeune Edith Many signe ses débuts professionnels avec *The New Humanity*, vernie le 23 avril 2021 à l'espace culturel Métamorphosis. *The New Humanity* est un propos écologique en rapport avec l'actualité sanitaire de la COVID-19, qui se sert de l'eau et du corps comme matrice et trame narrative des créations de l'artiste.

Dans sa performance, Edith Many, vêtue d'une robe noire en dentelles, assise sur une chaise, se laisse tremper par le flot d'eau d'une douche au-dessus de sa tête. À côté d'elle se trouve un tabouret sur lequel sont posés une assiette remplie de quartiers de noix de kola ainsi qu'un petit verre. Pendant une vingtaine de minutes, stoïque, elle subit la douche froide qui ruisselle et inonde son corps. Aux derniers instants du bain sacrificiel, elle s'offre quelques bouchées de kola, fruit qu'elle partage avec les spectateurs. L'action performative est une version modernisée de l'*esob nyol* chez les peuples beti du Cameroun, un rite traditionnel de purification pour se délivrer d'un mal, d'un cataclysme, du sang versé. Many se livre donc aux ablutions du corps, au cérémoniel de l'eau contre la COVID-19. L'eau, élément naturel, prend ainsi tout son pouvoir et sa valeur culturelle et culturelle de délivrance : celui du renouvellement du corps et de l'esprit. Ce lavement des impuretés, des corps étrangers malfaisants, se conclut généralement par un geste joyeux, la kola symbolisant et signifiant l'état nouveau de reconnexion sociale.

Si dans la performance Many est habillée, elle pose nue dans ses autoportraits photographiques. Née le 3 septembre 1992 à Mbalmayo, au Cameroun, autodidacte, elle capture sa première image de nu en 2012. Les nus de Many dans *The New Humanity*, bien que séduisants et fantasques dans certaines postures de cambrure, ne dévoilent ni sexe ni sein : une exaltation de « la nature est une culture ».

La photographe, qui se fait modèle et se met en scène, fusionne son corps nu à l'eau ou à la densité de la forêt. Ainsi, du monde liquide à celui végétal, de quelque façade que ce soit, les clichés de cette expo sont une célébration esthétique de la peau noire jusqu'à sa texture capillaire.

En assurant la direction artistique de cette exposition, en collaboration avec Fleury Ngamele à la scénographie, le performeur Christian Etongo porte dans les fonts baptismaux Edith Many, dont les travaux de photographie et de performance se situent dans le sillage de ceux de Gabriella Badjeck, également issue de l'« école etongonienne ».

L'AFRIQUE N'IRA PAS AU VATICAN, DIXIT ERIC DELPHIN KWÉGOUÉ

Ni compromis ni compromission de genre *Ecclesia in Africa* dans *L'Afrique n'ira pas au Vatican*, la récente performance d'Eric Delphin Kwégoué (EDK), présentée à l'Institut français du Cameroun (IFC), antenne de Yaoundé, le 10 octobre 2020, lors de la première édition du festival Part'âges organisé par la jeune comédienne Becky Beh.

Après Bordeaux (France) et Ouagadougou (Burkina Faso), EDK s'est donné pendant une heure à un intense rituel culturel transcendantal, d'une plasticité impressionnante et d'une esthétique de la transfiguration inspirée des relations aux dieux des traditions africaines et d'ailleurs.

En tenue traditionnelle, EDK commence sa prière par une succession de gestes qui tracent des figures géométriques dans l'espace, puis se pare de boucles d'oreilles. Nous sommes visiblement en présence d'un être mi-homme, mi-femme. L'artiste distribue des bougies et des sachets d'eau aux spectateurs. Dans une ambiance de langues de feu, chapelet chrétien pendant de la bouche puis du cou, EDK renoue avec des signes invocateurs qui vont rythmer tout le cours de sa performance. Bougies allumées attachées aux talons et aux mains, huile de palme rouge léchée sur les doigts, corps, visage, intérieur du slip enduits de la même matière, il se saupoudre de farine blanche. À chaque étape de la mue chromatique et texturale du corps, le performeur se soumet à de rudes épreuves de contorsion et de désarticulation, toujours suivies de signes de recours à l'au-delà. Il souffre et surmonte la douleur du liquide brûlant des cierges qui suintent sur lui. À un moment, il se débarrasse du chapelet qu'il jette dans un récipient. La plante de pied remuante du célébrant ressort de ce contenant chaque fois avec de la boue. Il s'en macule le corps, sans cesse soumis à la désarticulation et à la dévotion des signes.

La mystique de l'élévation cadence la danse vertigineuse et tourbillonnante du prier qui s'écroule sur le dos, sous l'emprise de convulsions et de spasmes. Les scènes sont de bienheureuses violence et mortification du mal en soi, mais proposent aussi une belle rédemption : EDK, nu, peut dès lors abhorrer un nouveau cache-sexe en obom à la mode, une étoffe d'un blanc immaculé. Assis sur l'autel, il se recueille dans un cocon de langes pures et se laisse enfin découvrir, auréolé et sublimé d'un crâne d'animal et d'une petite besace autour du cou. Il est là, debout, sain et saint parmi les humains, parmi les siens. Alors, les spectateurs le lavent de ses dernières impuretés, un ultime bain à l'eau des sachets pour recouvrer son être quotidien.

L'Afrique n'ira pas au Vatican est certainement l'une des meilleures performances d'Eric Delphin Kwégoué de ces dernières années. Par l'usage des matériaux et toute la charge symbolique, d'aucuns peuvent trouver dans cette performance l'apologie d'un certain primitivisme religieux. EDK marque une pensée axée sur la décolonisation de la spiritualité, la notion du Très-Haut chez les Africains. En effet, prier comme l'Autre, c'est prier l'Autre, c'est prier pour lui.

AU JARDIN D'ÉDEN DE RUTH BELINGA : VERS LA FIN DE LA CIVILISATION DE L'ARBRE ?

Au jardin d'Éden, ce titre énonçant l'installation-performance de Ruth Belinga au CIPCA, le 19 juin 2021, d'emblée, suscite quelques interrogations : de quel jardin d'Éden l'artiste nous parle-t-elle et qu'est-ce qui s'y passe ? Comment Ruth Belinga cerne-t-elle et nous livre-t-elle ce jardin ?

La préposition *au*, indiquant un lieu ou une destination, suggère aussi implicitement un récit auquel nous convie la performeuse. *Au jardin d'Éden* ferait référence au récit biblique. Par comparaison ou analogie à la beauté de la nature et de la vie des premiers hommes, ce paradis de la Genèse est, en tous points, semblable, chez les Terriens, à ce que Séverin Cécile Abéga nomme « la civilisation de l'arbre » ou « le royaume de l'arbre »¹, en parlant des peuples de la forêt.

Par la méthode sociologique de l'observation participante, Ruth Belinga depuis quelques années explore le mode de vie des Pygmées. Pour cette nouvelle création, elle s'est immergée dans l'espace sylvestre des Pygmées du village Machué-Machué, au Cameroun. De plus, elle a mené des recherches sur le mode de vie d'autres peuples de la forêt de par le monde. De la collecte des données se dégage un effroyable constat : les arbres se décivilisent, leur royaume décline, s'efface face aux assauts du capitalisme international de l'or vert qu'imposent les maîtres et les pouvoirs du monde dit moderne.

Ruth Colette Afane Belinga, en mettant en parallèle sa propre personne et son double totémique (*afane* signifie « la forêt » en langue beti du sud) violés, nous rapporte la preuve par l'art des conséquences dramatiques de la déforestation. Avec ce qu'il est convenu d'appeler ses « matériaux symboles » (préservatifs, poupées en tissu, ventilateur, vêtements de scène), *Au jardin d'Éden* se distingue des précédentes créations par l'exploration d'une double discipline : installation et performance. L'œuvre se singularise aussi et surtout par son volume, l'intensité rythmique du récit et une outrecuidante mise en drame de l'écologie, croisant forêt-femme et déforestation-viol. Si dans *Génie, go*, par exemple, Ruth Belinga dénonce la complicité des États du monde en tronçonnant les drapeaux élagués de tout référent écologique, elle rapporte dans *Au jardin d'Éden* les dernières voix des peuples rescapés de la Terre dont l'arbre est à la fois liturgie et mamelle nourricière.

La structure narrative de la performance nous permet ainsi de mettre en lumière deux principaux tableaux. En premier lieu, elle établit le rapport de l'artiste au tronc-phallus qui s'élève jusqu'au plafond. C'est au pied de la verticalité que la femme est soumise à cueillir les « fruits défendus » et à se gorger de la jouissance mâle (préservatifs en érection). Regarder la performeuse dans une telle épreuve est monstrueux. En deuxième lieu, elle décrit et installe la cruauté de la déforestation-viol dans la pépinière, c'est-à-dire dans l'enfance des nymphes. Horrible et atroce est la scène des petites poupées noires au sexe ensanglanté, béatement exposées, jupes blanches soulevées par le vent du ventilateur.

Située entre des images de forêt et de clairière, pénétrée par des engins de défloraison et des colonnes (trunks de préservatifs de différentes couleurs, suspendus et turgescents), Ruth Belinga nous raconte par petits bouts de récit le drame contemporain des territoires et peuples de la forêt.

Dans *Au jardin d'Éden*, Ruth Belinga se réapproprie les guerres épiques de la cosmogonie beti pour mener le combat de la victoire écologique de la civilisation de l'arbre. L'arbre est vu comme un « [a] rbre héros, arbre éponyme, arbre volant, arbre sépulture, arbre disputé, arbre nourricier, fruit défendu [...] par son écorce pour les murs et les portes des cases, par son bois comme pirogue, par ses racines pour communiquer avec le monde des morts »², écrit Séverin Cécile Abéga.

CONDAMNÉS

NOUS DONNE À
PENSER QU'HUMANISME
EST UN VAIN MOT,
UN MOT SPECTATEUR,
UN MOT D'ATTENTE
STÉRILE;
UN MOT QUI N'A POINT
LA FORCE DE
L'ACTION DU
HIC ET NUNC
DE LA LIBERTÉ.

LIBERTÉ,

CE MOT D'HOMME,
CE MOT RÉVOLUTION;
CE MOT QUI ENFANTE
DES HÉROS
ET HÉROÏNES;
CE MOT D'ART
DE RUPTURE
ET D'ÉCRITURE
QUI ÉCRIT
ET INVENTE
L'HISTOIRE.

À cet effet, Ruth Belinga nous propose une autre expressivité de l'*ethnoperformance*. Nous entendons par ce terme toute performance dont l'essence de l'expression est caractérisée par un emploi réaliste ou symbolique prépondérant des référents culturels et culturels issus des traditions séculaires de l'identité d'un peuple. Autrement dit, l'*ethnoperformance* a pour objet, quels que soit sa structure, ses modalités de représentation et les discours sous-jacents, la mise en création artistique des éléments significatifs, mémoriels et vivaces du substrat culturel d'un peuple donné, mis en contexte des problématiques et des enjeux contemporains.

Chez Ruth Belinga, la forêt n'est pas le prétexte d'un féminisme écologique. Elle est son noumène ontologique et existentiel. Elle est son phénomène permanent personnifié, de chair et d'esprit. Nous pourrions ainsi dire que Ruth Belinga ne performe pas seulement la forêt, mais se performe forêt à l'échelle universelle : chaque fois qu'un arbre tombe, l'humanité perd sa féminité, sa fécondité.

La performance chez l'artiste participe, pensons-nous, de l'une des définitions de la contemporanéité chez Giorgio Agamben : « Le contemporain est celui qui fixe le regard sur son temps pour en apercevoir non les lumières, mais l'obscurité [...]. Le contemporain est donc celui qui sait voir cette obscurité, qui est en mesure d'écrire en trempant la plume dans les ténèbres du présent³. »

ÉTUDAVI, LE CONTRE-MANIFESTE DE JOHN FRANC

Après l'Institut français de Cotonou et le Centre chorégraphique Multicorps de la même ville dans le cadre du Festival Connexion et du Festival international de théâtre d'Abidjan (FITHA) en 2019, John Franc (François-Luc Dzou de son vrai nom) a présenté pour la première fois au Cameroun, au Centre international pour le patrimoine culturel et artistique (CIPCA), le 21 novembre 2020, sa performance *Étudavi* lors de la 3^e édition du festival Modaperf créé par le danseur performeur Zora Snake.

Dans *Étudavi*, John Franc soumet le public à sa « folie » peuplée d'innombrables feuilles blanches : un interminable livre vierge à l'emporte-pièce. Il s'agirait du livre blanc du performeur contre les modalités improductives de transmission et d'accès à la connaissance. Aussi, John Franc s'oblige vainement à lire à la lampe-tempête au XXI^e siècle sa colonne de papiers reliés par du ruban Scotch, à farfouiller dans ceux éparés qui jonchent le sol dans l'espoir d'y trouver un traître mot. Blanc total.

Faute(s) d'écrits, la connaissance dans *Étudavi* (contraction de l'expression *études à vie*) apparaît tel un moyen d'expression abject. Un contenant sans contenu. Alors, John Franc se livre à une manducation des papiers jusqu'à l'étouffement. Avec ses hystéries de breakdance, son rapport pantomimique au matériau, qu'il transforme en deuxième peau en recouvrant son corps de papiers, le performeur est pris au piège d'une spirale sans fin ni fond. Peut-être les spectateurs ont-ils plus d'intelligence et de chance de décrypter ces pages nues ? Que nenni. Ils lisent blanc, désorientés.

Par la symbolique de la feuille blanche, au-delà des contenus des savoirs inefficients du modèle éducationnel en vigueur en Afrique, John Franc engage une réflexion sur les perspectives de *leadership* de l'apprenant africain en contexte mondialisé. « *Étudavi* porte sur l'aliénation que la société a à penser que la réussite sociale passe impérativement par une longue éducation scolaire au point de nous asphyxier d'idées caduques. Il faut oser se lancer, entreprendre et faire valoir son potentiel », explique John Franc, titulaire d'un master I en finance-comptabilité.

CHRISTIAN ETONGO ET SES PAROLES DE MASQUES SUR LA COVID-19

La pandémie du Coronavirus n'a pas pour seules conséquences l'internement physique, la réclusion sociale des individus et la suspicion malade du voisin immédiat. Elle est devenue sujet de questionnement artistique dans la série *Paroles de masques* de Christian Etongo. L'artiste performeur camerounais a donné à voir deux épisodes de son nouveau travail au festival Corps é gestes et à la galerie du CIPCA en novembre 2020.

La performance « J'ai perdu mon masque » de la série a été présentée à l'espace Sous le mangui le 13 novembre pendant la 13^e édition du festival Corps é gestes fondé par Annie Tchawak. Ce qui frappe en premier lieu les spectateurs, ce sont les costumes imposants que portent Christian Etongo et ses assistantes : des combinaisons de protection semblables à celles des équipes médicales de décontamination ou d'inhumation des corps suspects ou déclarés positifs. En sus, le masque spectaculaire couvre le visage du maître de céans. Ce masque ethno-futuriste conçu par Etongo a été réalisé par l'artiste Tally Mbok.

« J'ai perdu mon masque » met l'accent sur la résistance des Africains à la COVID-19 en raison naturellement de leur écosystème, des ressources de leur pharmacopée ou encore de leur médecine traditionnelle. Une fois les spectateurs portant les masques distribués par les assistantes, le performeur invite quelques personnes dans le public sur la scène. S'ensuivent des exercices physiques collectifs de relaxation. Pour reprendre leurs énergies, Etongo sert à ses invités de l'*ekouk*, une décoction d'écorces mélangées à de l'alcool local. « Au Cameroun, ça ne tue pas. C'est un antiviral », entendons-nous dire dans le public.

La performance éponyme de la série, « Paroles de masques », a lieu cette fois le 18 novembre dans le cadre de la programmation du CIPCA créé par Fabiola Ecot. Elle est d'un tout au registre, Christian Etongo apportant la preuve de sa maturité dans l'approche esthétique et discursive de son travail. « Paroles de masques » (épisode 2) est une performance magistrale où finesse artistique et intellect dénotent l'appréhension collective de la COVID-19 notamment en contexte camerounais.

La performance débute avec le lavage des mains et le port du masque par le public. Les spectateurs sont dirigés au balcon, au-dessus de la salle d'exposition. Si les assistantes ont gardé leur costume, Christian Etongo rejoint la scène, pagne noir noué à la hanche et chemise rouge, portant son masque ethnofuturiste et dansant sous des sonorités méditatives puis des airs de percussion. Dans cette ambiance annonciatrice d'un peuple naturellement victorieux de la pandémie quand l'Occident peine à contrôler la mort créée et échappée de ses laboratoires, les assistantes consignent les pensées et « punaient » les masques sur un mur. Une interactivité spontanée, jouée et dansée emporte les spectateurs : tous les murs sont criblés de masques et de paroles.

La performance se mue en une installation. Un réceptacle psychanalytique de la première pandémie du XXI^e siècle. Les instantanés muraux sont semblables à un vox pop diffusé comme entame de la performance, à une différence fondamentale près : la crise pathologique est ailleurs. « *Stop NoSo Creases* », a écrit un spectateur, comme pour dire que, dans ce même laps de temps de crise sanitaire, la guerre qui sévit dans les régions du Nord-Ouest et Sud-Ouest a tué plus de Camerounais que la COVID-19.

1 Séverin Cécile Abéga, *Adzala : espèces et espaces dans la forêt badjue*, Presses universitaires de Yaoundé, 1999, p. 94 et 97.

2 *Ibid.*, p. 94.

3 Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain*, Payot et Rivages, 2017, p. 28.

