

**« MA PERSONNE DE GEORGES N'EST PAS ARTISTE » :
GEORGES ADEAGBO, DE LA COLLECTE COMPULSIVE
AUX CIMAISES DE L'ART CONTEMPORAIN**

Charlotte Laubard

Conférence au colloque "Art Brut et matérialité" (dir. Fabrice Flahutez et Pauline Goutain), Université Paris X-Nanterre, 2014.

(Essai publié dans "20/21 siècles", Presses Universitaires Paris Ouest, Nantes, 2017)



Georges Adéagbo, *Paris XIème et l'histoire de la vie de Voltaire : l'héritage*, 1996

Bois, tissus, papier, verre, et autres matériaux trouvés

Photo André Magnin

© 2010-2016 The Contemporary African Art Collection

L'œuvre de Georges Adéagbo constitue un cas emblématique des évolutions esthétiques qu'a connue la sphère artistique ces vingt-cinq dernières années. Alors que l'itinéraire singulier du créateur découvert tardivement orientait la réception de son œuvre dans le champ de l'art brut et outsider, son œuvre doit son succès critique fulgurant dans les réseaux d'art contemporain à sa matérialité particulière. L'histoire de sa formidable réception interroge la pertinence des critères d'évaluations de l'art brut – ses procédés de définition et d'indexation-, dans un contexte où notre conception de l'art a profondément changé.

COLLECTER, ACCUMULER, ASSEMBLER

La biographie du créateur né à Cotonou en 1942 occupe une place centrale dans les premiers écrits qui lui ont été dédiés¹. Après des débuts prometteurs qui le conduisent à étudier le droit à Abidjan puis à Paris, Adéagbo est rappelé contre son gré par sa famille à la mort de son père, pour qu'il endosse son rôle d'aîné et subvienne aux besoins de sa nombreuse fratrie. Il refuse cependant cette responsabilité, ce qui provoque l'incompréhension des siens. Oisif et marginalisé, c'est à partir de ce moment qu'il entreprend la collecte d'objets de rebus qu'il ordonne sur le sol sablonneux de la parcelle familiale. La notice accompagnant les premières œuvres du créateur achetées par la collection Pigozzi décrit ainsi son activité de collecte :

« La solitude lui pèse et pour s'enfuir de cette "prison", Georges quitte chaque jour la parcelle familiale et se rend à la lagune où il collecte et rapporte les objets et les matières les plus divers. (...) Georges Adéagbo recueille tout ce qui est abandonné ou perdu et qui le sollicite: petites sculptures, vêtements, tissus, chaussures, disques, livres, jouets, coupures de journaux, notes écrites, cailloux, paquets de cigarettes, morceaux de plastique... (...). Au retour de ces promenades solitaires, Georges organise au sol, dans un ordre précis tous ces fragments d'une histoire "retrouvée". Il les tire du vide, de l'oubli et les protège de la mort. Georges ne s'approprie pas les objets, ce sont les objets qui le sollicitent². »

Face à cette activité solitaire, compulsive, sa famille entreprend de le placer plusieurs fois en institution psychiatrique. En 1993, il est « découvert » accidentellement par Jean-Michel Rousset, qui assiste le commissaire d'exposition André Magnin connu pour sa contribution aux *Magiciens de la Terre*, dans ses recherches pour constituer une collection d'art africain pour le collectionneur suisse Jean Pigozzi. S'ensuit une première présentation en France en 1994 avec la commissaire d'exposition Régine Cuzin, et très rapidement, il participe à plusieurs rendez-vous majeurs de l'art : Biennale de Johannesburg en 1997, Biennale de Sao Paulo en 1998, Biennale de Venise en 1999, Documenta de Kassel en 2001... Cette reconnaissance par le milieu de l'art paraît d'autant plus extraordinaire qu'elle concerne un individu qui ne savait pas que son activité pouvait être considérée comme artistique³. Il faut donc revenir à la genèse de l'œuvre pour comprendre comment son travail de création a pu rencontrer les attentes spécifiques du milieu de l'art.

La collecte d'objets constitue un principe établi de création artistique dans la lignée du *Merzbau* de Kurt Schwitters (1919-33), puis des expérimentations surréalistes. S'y rapportent l'esthétique de « l'objet trouvé », de l'objet de rebus et du fragment, les procédés d'appropriation, de bricolage et de recyclage, les collages, accumulations, assemblages, et environnements, et différentes appellations telles que la « junk culture⁴ », les « mythologies individuelles⁵ », les « entreprises para-

¹ *La Route de l'art sur la route de l'esclave*, Paris, éd. OCEA, 1994 ; *Big City : Artists from Africa*, Londres, The Serpentine Gallery, 1995 ; MAGNIN André, SOULILLOU Jacques (dir.), *Contemporary Art of Africa*, Londres, Thames and Hudson, 1996 ; *Georges Adéagbo - conversations avec Muriel Bloch*, Quimper, édition au figuré - le Quartier, 1997.

² *African Art Now : Masterpieces of the Jean Pigozzi Collection*, Houston, Museum of Fine Arts., Merrell Publishers, 2004, p.58.

³ Dans ses écrits, Adéagbo revient souvent sur cet aspect d'ignorance de l'art et de ses enjeux.

⁴ Expression de Lawrence Alloway, in *New Forms – New Media, Junk Culture as Tradition*, New York, Martha Jackson Gallery, 1960.

⁵ Expression d'Harald Szeemann, in *Befragung der Realität Bildwelten heute*, Documenta 5, Kassel, 1972.

muséographiques⁶ » (archives, inventaires, collections, musées fictifs). Elle excède par ailleurs le champ de l'art contemporain et caractérise des activités de loisir amateur et des formes de création outsider. Il est peut-être utile de rappeler son rôle central dans le développement cognitif humain : les premiers gestes de contrôle de la matière et de l'environnement sont déterminés par des procédures d'enquête, de collecte, de classification et de catégorisation, de montage et d'assemblage, etc. Ces procédures définissent les modes d'organisation de la pensée et en illustrent les éventuels dérèglements (l'accumulation compulsive ou syllogomanie).

Comment l'activité d'Adéagbo, qui fut perçue comme pathologique par ses proches pendant de nombreuses années, a-t-elle pu être interprétée tout autrement par des professionnels de l'art ? *Paris XIème et l'histoire de la vie de Voltaire : l'héritage* (1996) est une des premières œuvres à avoir été achetée et conservée par André Magnin pour la collection Pigozzi⁷. Sur la photo de l'œuvre prise à Cotonou, on voit différents objets (vêtements usagés, livres, textes écrits à la main, paquets de cigarettes et boîtes d'allumettes vides) assemblés côte à côte selon un ordre linéaire et suivant une progression verticale du premier plan vers le fond. Des statuettes figuratives et des objets utilitaires en bois ornent complètement et dominent la composition. La présence des livres et des statuettes - des objets de valeur dans le contexte d'une ville comme Cotonou où le recyclage est pratiqué à une échelle industrielle et façonne l'identité de la ville⁸ - interroge. D'après Stephan Köhler, collaborateur et partenaire d'Adéagbo, le créateur a toujours essayé d'acheter des livres quand sa maigre rente de 2500 francs CFA (environ 3-4 euros) mensuels que lui procurait la sous-location de sa chambre le lui permettait. André Magnin confirme par ailleurs que, suite à sa « découverte », il lui a procuré de petites sommes d'argent pour « produire » ses œuvres, qui lui ont permis d'acquérir des objets sculptés destinés aux touristes qu'il pouvait trouver dans des ateliers environnants. L'ajout d'éléments achetés et la composition linéaire des objets mettent en exergue l'intentionnalité à l'œuvre ici. Les petits cailloux que l'artiste a disposés aux coins des livres et des textes pour les maintenir en place sur le sable, renforcent l'idée d'un agencement soigné et en soulignent sa dimension temporaire. Chaque soir, nous apprend-t-on, Adéagbo range en effet les éléments de ses compositions, pour les redresser le lendemain¹¹. Nous sommes ici face à une pratique de collecte qui excède celle d'un chiffonnier, d'un glaneur, ou d'un accumulateur compulsif. Les modalités spatiales et temporelles d'assemblage procéderaient d'une forme de gestuelle performative et processuelle, pour emprunter une terminologie appartenant au champ de la critique d'art.

L'EMANCIPATION FACE AU JOUG DU DESTIN

En examinant de plus près cette composition, il apparaît que le texte situé au premier plan, écrit avec un lettrage d'enseigne, fonctionne comme une annonce :

« La continuité du dialogue / l'enfant vit parce le père de l'enfant avait vécu, le père de l'enfant n'ayant pas vécu, l'enfant ne pouvait pas vivre, l'enfant vivant, il faut que l'enfant de l'enfant vienne vivre aussi ».

Ces phrases évoquent explicitement la question de la filiation, thème central et douloureux de la vie d'Adéagbo. Le fonctionnement par paire de la plupart des éléments, ainsi que le choix de vêtements correspondant à ceux de deux adultes, confirment l'orientation de l'interprétation vers ce rapport père-fils. Le mobilier du fond et les statuettes mises sur des petits piédestaux en brique de ciment, dominent la composition où le reste des objets est posé à plat. Cette disposition peut rappeler les arrangements d'autels vaudou, comme certains auteurs l'ont noté à propos des œuvres d'Adéagbo, rappelant au

⁶ VOUILLOUX Bernard, « Artistes-collectionneurs », in *Arnulf Rainer et sa collection d'Art Brut*, Paris, Lyon, La Maison Rouge, Fage Editions, 2005, p. 45-68.

⁷ Il existe des photos d'œuvres datant de 1994, malheureusement disparues, dans l'ouvrage édité par André Magnin et Jacques Soullou, *Contemporary Art from Africa*, op. cit., p. 168-169. Les cadrages tronqués et la qualité médiocre des prises de vue ne permettent pas d'en faire une analyse approfondie.

⁸ SCHMIDT-LINSENHOF Viktorija, « The Aesthetics of Production, A-Z », in *DC : Georges Adéagbo*, Cologne, Museum Ludwig – Walther König, 2005, chapitre « Art Concept » : V. Schmidt-Linsenhoff évoque notamment les descriptions de Cotonou, ville du recyclage, des écrits de l'auteur béninois Florent Couao-Zotti. Texte accessible sur <https://www.wienlukatsch.de/artist.php?artist=10&b=15> [consulté le 15 septembre 2014].

¹¹ Informations recueillies par échanges d'email entre Charlotte Laubard et Stephan Köhler le 10 novembre 2014, et lors d'une conversation téléphonique entre Charlotte Laubard et André Magnin le 10 novembre 2014.

passage que le Bénin demeure le berceau du culte *vodun fon*¹². Néanmoins le choix des sculptures et des objets, comme la composition linéaire au sol ne s’y rapportent pas. Non seulement les objets sculptés ne sont pas destinés au culte vaudou, mais ils ne sont pas non plus spécifiquement béninois. Les personnages des cuillères se rapprochent stylistiquement des figures d’ancêtres de l’ethnie Mumuye du Nigeria. Les deux statuettes du fond avec leur patine luisante s’apparentent, quant à elles, aux petites statues qui sont conservées sur les autels d’ancêtres au Cameroun et au Zaïre. Le coffre, lui aussi d’origine camerounaise, représente sur sa paroi frontale une scène d’offrande à un chef. Le bâton central en forme de double hache avec une double figure féminine est utilisé traditionnellement dans les rituels de danse (ethnie Yoruba entre le Nigéria et le Bénin), en hommage au dieu du tonnerre Shango dont la maîtrise de la foudre causa la perte de sa famille. Enfin notons que le tabouret est traditionnellement destiné à la figure d’autorité dans un clan ou une famille. Plusieurs observations peuvent être tirées de ce choix de sculptures. 1) Bien qu’on puisse imaginer qu’elles présentent une entité ou une force invisible (« les objets le choisissent »), elles ne sont pas ici destinées à une pratique culturelle précise. 2) Leur différentes origines culturelles soulignent aussi l’extrême circulation des artefacts qui sont désormais produits indistinctement pour les touristes et pour l’exportation en Occident. 3) Leur lien iconographique avec les ancêtres et les figures d’autorité montre qu’elles ont été choisies avec soin en relation avec le thème de la filiation développé dans l’œuvre. 4) Ce choix prouve qu’Adéagbo connaît parfaitement bien l’art traditionnel de l’Afrique de l’Ouest. 5) Leur assemblage avec les textes et les autres objets permet à l’artiste de composer une narration autour de l’histoire de son « héritage » tragique, lié à son refus d’honorer ses obligations familiales en tant qu’aîné, et à sa subséquente mise au ban. Le choix des livres n’est pas anodin non plus, comme en témoignent leurs titres et leurs auteurs. Il y a ceux qui parlent d’émancipation (intellectuelle, politique, historique, personnelle) : deux ouvrages de Voltaire (*Dictionnaire philosophique*, *Romans*) ; *Ma part de vérité* de Winnie Mandela ; *Cette voie qui fut la tienne* (biographie de Phan Thi Quyen, le premier activiste communiste vietnamien à avoir été exécuté). On trouve aussi deux ouvrages sur l’histoire de l’économie occidentale (*Histoire des pensées économiques – les fondateurs* », *Histoire des pensées économiques – les contemporains*), et un polar (*Un dans trois* de Stanislas-André Steeman) dont on sait que Adéagbo est amateur¹³. L’hommage au philosophe et libre-penseur Voltaire dans le titre de l’œuvre, *Paris XIème et l’histoire de la vie de Voltaire : l’héritage*, permet de mettre le doigt sur le dilemme existentiel d’Adéagbo : au-delà de son cas personnel, l’héritage qu’il invoque, serait aussi celui des Lumières, soit la promesse d’une émancipation intellectuelle qui permettrait de se libérer du joug de la destinée. Une phrase figurant dans l’œuvre présentée en 1999 à la Biennale de Venise, éclaire cette condition : « Rappelez-vous : les astres influencent – mais ne déterminent pas – et que le libre arbitre permet à l’homme de forger son destin¹⁵. »

UN LANGAGE DANS UNE SITUATION D’INCOMMUNICATION

Dans les compositions d’Adéagbo, les objets sont montrés pour ce qu’ils sont. En aucun cas, ils ne perdent leur sens pour en acquérir un autre, comme c’est le cas dans les pratiques artistiques de recyclage ou de détournement. En adoptant une approche structuraliste, on remarquerait qu’il y a adéquation entre signifiant et signifié, tous les objets renvoient à leur représentation acceptée communément : les statues et les livres incarnent le savoir, la culture, et la transmission ; les habits, les cigarettes, les objets de mobilier renvoient au corps et aux usages quotidiens ; les papiers sont le véhicule de textes et de messages. Même si on nous dit que « les objets le sollicitent », le rapport subjectif aux objets est minimal, il n’y a pas de fétichisation ou de phénomène transitionnel qui s’y exprimerait. C’est en fait dans la mise en relation des objets que se crée la plus-value artistique. Les mots, les images, les objets sont pris comme des signes entretenant un rapport d’équivalence, au service d’un récit. Dans une interview de 1997, Adéagbo définit sa conception de l’art comme un langage développé dans une situation d’incommunication : « Ma famille n’a jamais accepté que je parle. Mais j’avais quelque chose à dire. (...) C’est pour cette raison que j’ai commencé à faire ces

¹² SCHANKWEILER Kerstin, « Visual cultures and Art Histories of Benin » in *Georges Adéagbo. The Mission and the Missionaries*, Leon/Milan, MUSAC/Charta, 2012, p. 3.

¹³ SCHMIDT-LINSENHOFF Viktoria, « The Aesthetics of Production, A-Z », *op. cit.*

¹⁵ ZAYA Octavio, « By Way of an introduction. George Adéagbo. In the Contingency of Sense », in *Georges Adéagbo. The Mission and the Missionaries*, Leon/Milan, MUSAC/Charta, 2012, p. 39.

installations¹⁶. » Les écrits de l'artiste sont centraux dans le dispositif d'ensemble. La manière dont il malmène la syntaxe, les répétitions et allitérations, les relations qu'il tisse entre un épisode personnel avec un événement historique, les rapports qu'il établit entre le microcosme et le macrocosme : tout cela déploie un langage poétique fait de « paraboles » et de « métaphores métaphysiques¹⁷ ». Les associations et analogies sont au cœur de son mode de pensée, tel qu'en témoigne le contenu du texte situé sur la gauche de la composition :

« Le trône royal et l'histoire du royaume »... / « A voir pour lire contre la ceinture de la culotte en exposition ainsi : le lettre "W" qui est la 23ème lettre de l'Alphabet et à la face du tabouret en exposition ainsi : les lettres : "M" qui est la 13^{ème} lettre de l'alphabet et "W"... ! Le trône royal et l'histoire du royaume... ! » / « Leur personne étant artiste, ma personne de Georges est-il artiste... ? Ma personne de Georges n'est pas artiste, ma personne de Georges s'amuse... ! L'artiste est un enfant qui s'amuse... ! Le trône royal et l'histoire du royaume...¹⁸ ».

La manière dont sont associés les objets, les images, et les mots renvoie davantage au modèle épistémologique de l'*Atlas Mnemosyne* warburgien. Suivant la distinction qu'en a fait Georges Didi-Huberman, l'opération centrale de l'*Atlas* est celle du montage, en tant que forme de savoir, constituant une réserve « inépuisable de relations, d'analogies entre des images, des objets, des idées²⁰ ». La planche d'atlas est un « champ opératoire », un lieu ouvert à toutes les rencontres qui en surdéterminent le sens. Didi-Huberman lie l'*Atlas* à l'expérience de la catastrophe (la guerre dans le cas de Warburg) : « Le monde est chaos et c'est pour cette raison, pour diagnostiquer ce chaos, que la connaissance par montage est nécessaire²². » Chez Adéagbo, l'expérience de la catastrophe préexiste et donne naissance à l'œuvre. C'est une catastrophe qu'il lie à la question de l'Histoire, à travers les questions de filiation, de tradition, et de destinée. Cette pratique du montage est aussi à rapprocher de la procédure d'assemblage telle qu'elle a été définie par William Seitz en 1961 dans l'exposition célèbre du MoMA. Seitz voyait dans « l'art de l'assemblage », une iconologie contestataire : face au chaos ressenti, l'artiste isolé s'invente des mondes, il bricole des systèmes avec ses propres références, pour survivre et reconstruire de manière primitive l'environnement autour de soi²³. Ces gestes, Seitz les lie avec l'art populaire, l'art brut et l'art primitif. Une méthode de création qui est à mettre en lien avec la notion de « bricolage » que développe en concomitance Levi-Strauss à propos de la « pensée sauvage », cette habilité qu'aurait tout être humain à mettre en relation et à catégoriser en permanence des éléments hétérogènes de manière empirique :

« (...) le propre de la pensée mythique, comme du bricolage sur le plan pratique, est d'élaborer des ensembles structurés, non pas directement avec d'autres ensembles structurés, mais en utilisant des résidus et des débris d'événements : (...) des bribes et des morceaux, témoins fossiles de l'histoire d'un individu ou d'une société²⁴. »

QUAND LE SUBALTERNE PARLE

Les installations créées par l'artiste les années suivantes vont lui permettre d'approfondir le dialogue entre petite et grande Histoire. Chacune de ses compositions sera constituée des éléments rapportés de ses marches quotidiennes dans Cotonou, et complétée d'objets et de pensées glanés lors de ses « promenades » dans les villes où il exposera. Les thèmes de la catastrophe et de la destinée continueront d'être développés dans des installations de plus en plus complexes, faisant référence, tour

¹⁶ Entretien avec Régine Cuzin, in *Big City : Artists from Africa, op. cit.*

¹⁷ BHABHA Homi K., « La question Adéagbo », in *DC : Georges Adéagbo*, Cologne, Museum Ludwig / Walther König, 2005.

Pour une analyse des modalités d'écriture d'Adéagbo et son rapport à l'oralité, voir KÖHLER Stephan, « A Dimension to Explore. Georges Adéagbo as a Writer and Historian », *Le Journal de la Triennale*, Paris, CNAP, n°5, 2012, p. 28-30.

¹⁸ Texte écrit sur le papier situé à gauche de l'installation *Paris XIème et l'histoire de la vie de Voltaire : l'héritage (1996)*.

²⁰ DIDI-HUBERMAN Georges, *Atlas ou le Gai Savoir Inquiet. L'œil de l'histoire*, 3, Paris, Les Editions de Minuit, 2011, p. 14.

²² *Ibid.*, p. 53. On pourrait aussi rapprocher les assemblages d'Adéagbo du concept de « denkraum » (« l'espace de la pensée ») développé par Aby Warburg; à savoir, une sorte de zone tampon dans laquelle les hommes traduisent les sollicitations et menaces du monde extérieur chaotique en des formes et des gestes compréhensibles.

²³ JAMET-CHAVIGNY Stéphanie, « Les enjeux sémantiques de l'exposition *The Art of Assemblage* », in *L'Art de l'Assemblage : Relectures*, JAMET-CHAVIGNY Stéphanie et LEVAILLANT Françoise (dir.), Rennes, Presses Universitaires, 2011.

²⁴ LEVI-STRAUSS Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 32.

à tour, à l'histoire de la colonisation, à l'esclavage, à la guerre, au cannibalisme, au socialisme, aux religions, aux héros et martyrs de l'histoire... Ces thèmes vont trouver un écho positif dans le milieu de l'art contemporain. Suite à l'onde de choc provoquée par l'exposition des *Magiciens de la Terre* (1989) qui lui fit prendre conscience de son ethnocentrisme, le milieu institutionnel va en effet accueillir avec enthousiasme l'œuvre d'Adéagbo, et l'honorer en faisant de lui le premier artiste africain à obtenir un prix à la Biennale de Venise en 1999. Dans le film documentaire réalisé sur l'artiste par Matteo Frittelli, de nombreuses personnalités du monde de l'art livrent leur analyse de son travail et expliquent sa pertinence en regard des enjeux théoriques et esthétiques actuels²⁵. Le commissaire d'exposition Okwui Enwezor, qui invita Adéagbo à la Biennale de Johannesburg en 1997 et à Documenta à Kassel en 2001, identifie d'abord sur le plan formel, la forme de l'installation, le dialogue *in situ* avec l'espace d'exposition ; sur le plan conceptuel, il souligne la dimension curatoriale de sa pratique et l'associe à la figure de l'artiste comme ethnographe, une modalité de création qui s'est considérablement développée ces dernières quinze années²⁶. Le commissaire d'exposition Daniel Birnbaum lie son travail au processus de « translation culturelle », faisant référence implicitement à l'expression inventée par le philosophe et théoricien du post-colonialisme Homi Bhabha²⁷. C'est cette perspective théorique postcoloniale qui va primer dans la réception de l'œuvre. D'après Octavio Zaya en effet, Adéagbo articule un « discours sur l'universel et sur le global à partir d'un point de vue qui n'est pas occidental » : son « œuvre se réfère à la fabrication d'une culture locale et reproduit une vue du monde conditionnée par le local »²⁸. Dans le documentaire, un critique se félicite que l'artiste soit resté chez lui à Cotonou, et qui n'ait pas répondu aux sirènes de la vie occidentale comme la plupart des créateurs du tiers-monde qui rencontrent la célébrité. Une telle conception répond à un idéalisme d'une nouvelle espèce : celui de voir les acteurs du tiers monde s'emparer des problématiques qui les concernent (au lieu de voir ces problématiques être discutées par les Occidentaux, ou par les artistes de la diaspora vivant depuis longtemps en Occident), dans la continuité des réflexions de la théoricienne du postcolonialisme, Gayatri Spivak²⁹.

L'INADEQUATION CONTEMPORAINE DES PARADIGMES DE L'ART BRUT

« Lui connaît ceci, connaît-il cela »... ? Le rendez-vous des artistes pour parler et discuter sur l'art contemporain ! / « L'art contemporain, qu'est-ce que c'est l'art contemporain »... ? Lui connaît ceci pour ne connaître pas cela...³⁰. »

Régulièrement surgit le rappel de sa position d'outsider dans les installations d'Adéagbo. Au point que, face au monde l'art qu'il lui est arrivé de qualifier de « corrompu »³¹, il revendique sa non-appartenance : « Ma personne de Georges n'est pas artiste ». Cette insistance sur son parcours atypique l'apparenterait à plus d'un titre à celui d'un créateur de l'art brut. La dimension tragique de sa biographie, les conditions d'isolement social et mental, la dimension obsessionnelle de sa pratique de collecte et d'assemblage, et son absence initiale de connaissance de l'art et de ses enjeux, répondent en effet parfaitement aux critères édictés par Jean Dubuffet et ses épigones. Octavio Zaya, pour mettre en relief l'originalité de son travail, insiste sur le fait qu'il n'est « ni lié à la tradition, ni au modernisme, ni à l'art populaire »³². Et c'est bien à partir de cette absence de filiation artistique que nous pouvons associer sa pratique à celle d'un créateur brut « indemne de culture artistique » produisant des formes « de [son] propre fond (...) où se manifeste la seule fonction d'invention »³⁴. Malgré cela, la bibliographie d'Adéagbo met en évidence une absence totale de productions critiques provenant des spécialistes de l'art brut et outsider. Son succès rapide dans le champ de l'art contemporain ne suffit pas à expliquer ce silence. Nous serions tentés de trouver une raison dans la

²⁵ *La personne de Georges Adéagbo*, film de Matteo Frittelli, Productions Frittelli Arte Contemporanea, 2012, 60 mn.

²⁶ A partir du paradigme défini par Hal Foster dans *Le retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, Paris, La Lettre Volée, 2005.

²⁷ Concept développé dans BHABHA Homi, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007.

²⁸ ZAYA Octavio, « By Way of an introduction. George Adéagbo. In the Contingency of Sense », *op. cit.*, p. 33.

²⁹ Concept développé dans SPIVAK Gayatri, « Can the Subaltern Speak ? », in *Marxism and the interpretation of Culture*, NELSON Cary et GROSSBERG Larry (dir.), Urbana-Champaign, University of Illinois, 1987.

³⁰ Texte écrit sur le papier situé à droite de l'installation *Paris XIème et l'histoire de la vie de Voltaire : l'héritage* (1996).

³¹ SCHMIDT-LINSENHOFF Viktoria, « The Aesthetics of Production, A-Z », *op. cit.*, chapitre « Art Concepts », p.???

³² ZAYA Octavio, « By Way of an introduction. George Adéagbo. In the Contingency of Sense », *op. cit.*, p. 33.

³⁴ DUBUFFET Jean, *L'Art Brut préféré aux arts culturels*, Galerie René Drouin, Paris, 1949.

matérialité particulière de l'œuvre : les objets qui entrent dans ses compositions ne subissent pas de transformation manuelle, ils restent tels quels et ne sont pas pris dans une construction plus large qui aurait été façonnée par la main de l'artiste, comme le sont en général les « environnements » outsider³⁶. Cette non-intervention de la main de l'artiste rapproche l'œuvre de pratiques artistiques contemporaines, décrites comme « conceptuelles », qui se singularisent par des appropriations d'objets, dans la lignée des ready-mades et des « objets trouvés ». D'ailleurs, non seulement il n'y a pas de fait-main chez Adéagbo, il y a même parfois délégation de la production, comme en témoigne le panneau de verre au premier plan de l'œuvre étudiée plus haut. Le texte a été peint par une autre main, celle d'un peintre d'enseigne avec qui Adéagbo multipliera les collaborations dans les années successives. Au même titre qu'il travaille avec la pensée et les artefacts des autres, Adéagbo se sent libre de faire écrire ses messages par d'autres quand il veut leur donner un relief particulier : « Avec mes installations, je travaille sur les œuvres des autres. Qui se ressemble s'assemble, et, au final, c'est le contenu qui compte³⁷. » De façon constructiviste (le point de vue crée l'objet), pourrait-on conclure, on a fait d'Adéagbo un artiste dont les œuvres répondent aux codes formels et conceptuels de l'art contemporain. Pourtant l'analyse de son travail avec les outils théoriques de l'art brut permettrait de souligner plus encore l'absolue singularité de sa pratique et de sa place dans l'histoire de l'art. Un tel manque souligne les limites d'une théorie de l'art qui n'arrive pas à penser les pratiques autodidactes au-delà de la conception conventionnelle du fait-main... La non-adéquation des critères de l'art brut face aux évolutions du monde contemporain est particulièrement sensible lorsqu'il s'agit de créations artistiques provenant de zones géographiques non occidentales. Comme le rappelle le critique Amadou Chab Touré, dans une interview filmée à l'occasion d'un colloque sur l'art brut, « ce qui est défini comme de l'art brut en Occident n'existe pas ici. Les Africains eux-mêmes ne catégorisent pas de cette façon ». Pour lui, ce qui s'approcherait le plus d'une pratique de création brute serait les « démarches obsessionnelles d'accumulation », soit

« L'activité de personnes mentalement isolées, qui ont un univers propres. Ce ne sont pas des fous à lier, mais ce sont des personnes qui ont coupé avec une certaine réalité sociale. (...) Ils vont fonctionner dans leur logis, là où ils habitent, c'est le cas de cette vieille femme de Dakar qu'on a retrouvé dans les Magiciens de la Terre. Elle ramenait tout ce qu'elle trouvait dans sa cour, à un tel point que les objets accumulés dans sa cour faisaient une sorte d'installation, visuellement très intéressante, mais qui n'était pas considérée, ni par elle, ni par les gens autour d'elle, comme de l'art. (...) La perception occidentale de l'art peut permettre de regarder cela comme une œuvre, mais cela suppose qu'on ait cette perception occidentale³⁸».

Le point de vue de Chab Touré permet d'éclairer non seulement le contexte de non-réception de l'œuvre d'Adéagbo par son entourage, il met aussi le doigt sur un point important : les pratiques d'accumulation qui sont légion en Afrique seraient éligibles pour certaines au statut d'œuvre d'art, si l'on suit les caractéristiques d'isolement, d'obsessionnalité, d'autarcie, et d'inventivité qui déterminent la création brute. Ce qui obligerait néanmoins à élargir le champ d'investigation de l'art brut aux agencements/installations d'éléments sans intervention manifeste de la main, et à toute forme d'appropriation entreprise à des fins (esthétiques) d'expression de soi. Une telle entreprise nécessiterait d'intégrer les apports de modalités artistiques « contemporaines » telles que les dimensions performatives, collaboratives, appropriationnistes, et d'élargir le champ aux médiums désormais institutionnalisés tels que le film, la photographie, etc. Bien que de nombreux spécialistes de l'art brut y soient réticents, préférant s'en tenir à la doxa strictement moderniste édictée par Dubuffet dans l'après-guerre, il en va de la survie du « brut » en tant que concept opératoire, révolutionnaire et poétique, permettant de discerner ce qui, hors du champ de l'art, permet de mettre en question celui-ci. Et de donner la chance à des individus de voir reconnaître leur passion (ou leur obsession) autrement que comme une déviance. Pour un Adéagbo « découvert par accident » dont la

³⁶ Pour une approche extensive des environnements outsider : MAIZELS John et VON SCHAEWEN Deidi, *Fantasy Worlds*, Londres, Taschen, 1999.

³⁷ PERDRIX Philippe, « Ce mystérieux Georges Adéagbo », in www.jeuneafrique.com, 18 septembre 2010.

³⁸ *Correspondance avec Savine et Christophe. Entretien avec Amadou Chab Touré. Ségo le 2 janvier 2009*, un film d'Albert Clermont, produit dans le cadre du colloque *L'Art Brut. Une avant-garde en moins ?*, Paris, INHA, 2009, 19 mn.

trajectoire est remarquable et inattendue dans le monde de l'art, combien de créateurs restent dans l'ombre, faute d'outils adéquats pour savoir regarder leur activité de création ?

BIBLIOGRAPHIE :

Articles :

PERDRIX Philippe, « Ce mystérieux Georges Adéagbo », in *www.jeuneafrique.com*, 18 septembre 2010.

KÖHLER Stephan, « A Dimension to Explore. Georges Adéagbo as a Writer and Historian », *Le Journal de la Triennale*, Paris, CNAP, n°5, 2012, p. 28-30.

Catalogues d'exposition :

La Route de l'art sur la route de l'esclave, Paris, éd. OCEA, 1994.

Big City : Artists from Africa, Londres, The Serpentine Gallery, 1995.

African Art Now : Masterpieces of the Jean Pigozzi Collection, Houston, Museum of Fine Arts/Merrell Publishers, 2004.

DC : Georges Adéagbo, Cologne, Museum Ludwig/Walther König, 2005.

Georges Adéagbo. The Mission and the Missionaries, Leon/Milan, MUSAC/Charta, 2012.

Ouvrages et essais:

BHABHA Homi, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007.

BLOCH Muriel, *Georges Adéagbo - conversations avec Muriel Bloch*, Quimper, édition au figuré - le Quartier, 1997.

FOSTER Hal, *Le retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, Paris, La Lettre Volée, 2005.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Atlas ou le Gai Savoir Inquiet. L'œil de l'histoire*, 3, Paris, Les Editions de Minuit, 2011.

DUBUFFET Jean, *L'Art Brut préféré aux arts culturels*, Galerie René Drouin, Paris, 1949.

JAMET-CHAVIGNY Stéphanie et LEVAILLANT Françoise (dir.), *L'Art de l'Assemblage : Relectures*, Rennes, Presses Universitaires, 2011.

LEVI-STRAUSS Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

MAGNIN André, SOULILLOU Jacques (dir.), *Contemporary Art of Africa*, Londres, Thames and Hudson, 1996.

SPIVAK Gayatri, « Can the Subaltern Speak ? », in *Marxism and the interpretation of Culture*,

NELSON Cary et GROSSBERG Larry (dir.), Urbana-Champaign, University of Illinois, 1987.

Films :

Correspondance avec Savine et Christophe. Entretien avec Amadou Chab Touré. Ségou le 2 janvier 2009, un film d'Albert Clermont, produit dans le cadre du colloque *L'Art Brut. Une avant-garde en moins ?*, Paris, INHA, 2009, 19 mn.

La personne de Georges Adéagbo, film de Matteo Frittelli, Productions Frittelli Arte Contemporanea, 2012, 60 mn.