

Tradition et Création

Marlène Biton

Actuellement Ingénieur au CNRS dans l'équipe UMR ACTE 8218. Après une formation en arts plastiques, et un travail sur les collections au Musée de l'Homme d'abord en Paléontologie humaine puis au département d'Afrique noire, elle s'oriente vers l'ethnoesthétique et soutient sa thèse en 1996, en Arts et sciences des arts sur Les bas-reliefs des palais royaux d'Abomey, Bénin, ex-Dahomey, à l'Université Paris I. Chargée de cours dans cette université de 1988 à 2000, elle assure la responsabilité d'exposition et de diverses missions au Bénin. Ses articles et ses ouvrages concernent les productions artistiques de l'Afrique sub-saharienne et particulièrement de celles du Bénin.

Mots clés :

Abomey, Afrique, artiste, création, Dahomey, décalage, modernité, Tokoudagba, tradition, vodoun.

Sommaire :

1. Entre tradition et modernité ?	p.3
2. L'Afrique dans cette problématique	p.4
3. Tradition et/ou modernité, un artiste africain : Tokoudagba	p.5
4. Modernité dans la continuation de la tradition	p.6
5. Conclusion	p.11
6. Notes de bas de page	p.12
7. Bibliographie	p.13

Abstract :

Y a-t-il antagonisme entre tradition et modernité ou au contraire sommes-nous confrontés à une sorte d'échelle de nuances dont les extrémités se nommeraient ainsi ? Le XIX^e siècle voit le terme modernité prendre un autre sens, pour se rapprocher du nôtre, en ajoutant au sens du mot moderne (actuel) celui de « rupture ». Un exemple est choisi dans le domaine de la création artistique, afin de vérifier ces deux assertions. Il s'agit d'examiner le travail d'un artiste béninois d'Abomey, Cyprien Tokoudagba, qui s'est illustré aussi bien par des créations monumentales que par de petites figurines ou par la création de bas-reliefs. L'analyse rapide de ce qui chez lui tient de l'un ou de l'autre bout de ce nuancier est proposée. En quoi ses œuvres sont-elles modernes, en quoi sont-elles traditionnelles ? Quel est son apport plastique dans le débat ?

I. Entre tradition et modernité ?

L'opposition tradition/modernité peut présenter un aspect artificiel dans la mesure où la réduction de ces deux concepts à cette opposition peut obscurcir la définition de chacun d'eux. Il apparaît donc essentiel de tenter de signifier, ne serait-ce que succinctement, ce que l'on entend par « tradition » et par « modernité ».

D'une part, la *tradition* constituerait à un moment donné un ensemble d'usages qui répondrait plus ou moins correctement aux questions auxquelles les sociétés se sont trouvées confrontées dans le passé, c'est-à-dire un mouvement de perpétuation d'un héritage inchangé du moins dans l'esprit de ceux qui en actualisent les pratiques. D'autre part, la *modernité* pourrait être la somme de nouvelles pratiques, représentant de nouvelles conceptions du monde en rupture plus ou moins totale avec l'immobilisme de la *tradition*.

L'opposition stricte entre ces deux termes semble quelque peu illusoire, en effet, peu de chose dans une société ne peut fonctionner en faisant « table rase » du passé même lors de révolutions radicales. Le passé intervient en permanence, sous divers aspects, et un changement ne peut prétendre installer ou créer à travers une rupture une redéfinition absolue de l'univers culturel. Les nouvelles perspectives sont le résultat de solutions choisies, remaniées, ou examinées sous un nouvel angle, parmi l'inventaire de possibilités que fournit la tradition.

Ainsi Herman de Dijn (de Dijn, 2004), qui refuse « de muer les termes clé de la question initiale – modernité et tradition – en un couple antithétique », conclut qu'il est nécessaire de naviguer sur un « fragile entre-deux culturel et conceptuel ». On ne peut donc se satisfaire de la première définition tautologique attestée de la modernité, « caractère de ce qui est moderne » (Chateaubriand, 1849-50, tome 4, p. 183), à moins justement d'essayer de comprendre en quoi ce qui est moderne peut avoir à faire avec la tradition. On arrive là à ce qui serait la particularité de la modernité comme interprétation d'un moment de la pensée et de la pratique artistique apparue dans la seconde moitié du XIX^e siècle et qui se fermerait à la fin du XX^e siècle dans la postmodernité.

Lorsque Baudelaire, dans « Le Peintre de la vie moderne » (Baudelaire, [1863]1869), écrit : « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art », il oppose de fait le fugitif (la modernité) à ce qui subsiste (la tradition). Mais lorsqu'il complète sa définition en poursuivant : « dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. Il y a eu une modernité pour chaque peintre ancien », il exprime ainsi l'idée que la modernité ne se situe pas dans un rapport d'opposition avec la tradition, mais dans un décalage que lui apporte le mouvement et dont il signale le caractère fragile et dérisoire : « Cet élément transitoire, fugitif, dont les métamorphoses sont si fréquentes... ».

D'une certaine manière cette conception de la modernité née en Europe comme conscience et volonté d'introduire un décalage avec ce qui pourrait être le contenu de la tradition dans la création, n'est peut-être qu'un des aspects du mouvement général de la pensée européenne que résume assez bien Walter Benjamin (Benjamin, [1928]1988, p. 168) quand il parle du « plus européen de tous les biens, cette ironie plus ou moins nette avec laquelle la vie d'un individu prétend se dérouler sur un autre plan que l'existence de la communauté,

quelle qu'elle soit, dans laquelle elle se trouve jetée ». La modernité serait donc en art l'intégration d'un décalage explicite assumé avec sa propre tradition, décalage portant sur les contenus véhiculés et/ou la pratique de l'artiste dans un processus permanent d'interrogation sur le sens et le statut de la création

Ce qui fait la modernité du *Déjeuner sur l'herbe* d'Édouard Manet (1862-63), c'est son rapport décalé, à la fois par le mode de représentation et par l'acceptation sociale du sujet, au *Concert champêtre* attribué suivant les époques soit à Giorgone soit au Titien, tandis que celle des *Demoiselles d'Avignon* (1907) réside dans l'idée d'un emprunt de mode de représentation afin de traduire différemment les volumes, pour un sujet traditionnel. Enfin la modernité (devenue une tradition) du geste de Marcel Duchamp exposant un urinoir (1917) se situe dans l'expression concrète d'une réflexion sur le statut de l'artiste et de la définition de l'objet d'art.

Ces deux artistes sont rappelés ici car, quoique différemment, ils sont réputés soit par leurs productions soit par leurs démarches, pour avoir introduit de manière radicale, au début du XX^e siècle, la Modernité dans l'art.

Chaque œuvre d'art pourrait donc présenter deux aspects de ce rapport entre tradition et modernité au sens large, soit une évolution tranquille dans une fusion ou, au contraire, une rencontre violente et antagoniste. Elle pourrait avoir plus trait à l'un de ces deux termes ou à l'autre, ou disposer d'une fragile stabilité entre les deux en interrogeant par sa démarche la relation entre les deux. De l'éventail circonscrit à ces deux termes se déploie une immense variété de nuances qui se différencient, non dans une opposition brutale, mais dans une dynamique.

2.L'Afrique dans cette problématique

Les contacts de l'Europe avec l'Afrique sub-saharienne ont conduit dans un premier temps à assimiler les productions d'artefacts dont les modes de création ne sont pas uniquement asservis à leurs fonctions à la « création artistique » (dont atteste l'émergence de musées d'arts (dits) primitifs, puis premiers). Dans un deuxième temps, les créateurs africains se sont naturellement glissés dans les typologies génériques proposées, allant de celle de l'artiste à celle du modeste fabricant d'objets supposés folkloriques pour touristes. Or l'intériorisation du statut d'artiste ne peut manquer d'interroger les créateurs désireux ou conduits ou contraints à s'exprimer à partir ou à l'intérieur de leur contexte culturel.

L'Afrique, contrairement à l'idée que l'on s'en fait ou plutôt qui a longtemps prédominé en Occident, ne se réduit pas à une société immobile, sans histoire, entièrement pétrifiée dans la « tradition », face à notre continent qui aurait, de son côté, le monopole de la « modernité ». L'Afrique serait alors perçue comme figée et incapable d'une conscience réflexive sur son développement face à un Occident créateur, innovateur. Cette conception, remise en cause (souvent d'ailleurs de manière assez superficielle au nom de principes moraux évacuant la complexité du rapport à « l'autre »), subsiste cependant comme butte témoin d'une tradition construite sur le manque d'ouverture et de compréhension des autres sociétés.

L'artiste, là comme ailleurs, n'est-il pas le vecteur d'un monde pris entre ces deux termes antagonistes, *tradition* et *modernité* dans un contexte différent et peut-être avec des solutions différentes ? C'est ce que nous allons tenter de démontrer en utilisant pour illustrer ce propos un exemple béninois.

3. Tradition et/ou modernité, un artiste africain : Tokoudagba

Cyprien Tokoudagba, décédé en mai 2012 à l'âge de 72 ans, est un artiste béninois renommé qui a rencontré à plusieurs reprises la reconnaissance internationale. Le Musée africain de Lyon a rendu hommage à son travail en organisant une exposition en 2013.

Contenu indisponible

Fig. 1 : Affiche de l'exposition, Atelier Tokoudagba, Musée Africain, Lyon, 2013.

Tokoudagba est originaire d'Abomey où sa famille est installée depuis plusieurs générations. Capitale de l'ancien royaume du Dahomey jusqu'à sa conquête par les troupes françaises en novembre 1892, Abomey est aujourd'hui une petite ville tranquille quoique toujours considérée comme le centre originel culturel et religieux des Fon, population majoritaire du Sud-Bénin.

Les tenants du pouvoir avant le XX^e siècle déclaraient appartenir à la famille royale de Tado, ancien royaume situé au Togo aujourd'hui. Lieu qu'ils avaient dû fuir suite à des querelles de succession avant de s'installer sur le plateau d'Abomey au début du xviii^e siècle. Faire partie des fuyards originels est donc une garantie de proximité avec le pouvoir.

Traditionnellement, l'identité, comme souvent, se construit à partir de sa généalogie. Aussi Cyprien Tokoudagba déclarait que : « Le grand-père de mon grand-père est venu du Mono vers le Togo à Adja (Tado). C'était un guerrier puissant. Le roi Houegbadja l'a fait venir à Abomey pour être son premier ministre » et il ajoutait que « Son arrière-grand-père, Adedji, avait été premier ministre de Géo » (1818-58). Son grand-père était celui de Glélé (1858-89), et Béhanzin (1889-1894), le dernier roi avant la conquête. Celui-ci leur a donné le nom de Tokoudagba qui signifie : « mes oreilles sont là pour écouter le roi [1] ». Le roi Houegbadja (env. 1645-1685), considéré comme le fondateur du royaume, est une référence historique. Les trois souverains suivants ont régné pendant la période considérée comme le siècle d'or dahoméen, avant la colonisation. Ceci, pour signifier que Tokoudagba se situe socialement dans l'orbite de l'ancienne famille régnante, légitimer, en quelque sorte, son récit et fonder l'autorité du message qu'il communique dans et par son travail.

Cyprien Tokoudagba donne des précisions sur le milieu familial dont il est issu : une famille d'artistes. Son père était sculpteur dealebasses, métier traditionnel, et son oncle, potier. Il « fabriquait des saints pour l'Église », « des saints Antoine, des saintes Thérèse et des saintes Marie [2] »... Tokoudagba, en travaillant avec ce dernier, s'initia au travail de la peinture, de la sculpture et du modelage de la terre. De ce fait il s'inscrit tout à fait dans le statut historique de l'ancienne société dahoméenne : l'artiste appartient à une catégorie sociale et une famille traditionnelles, il fait son apprentissage dans un atelier de sa parentèle qui fut au service de la puissance régalienn.

Cependant, conséquence d'une « modernité » subie par l'Afrique, en contradiction avec un statut déterminé par la tradition et existant encore dans les représentations sociales, qui lui permet par exemple de travailler dès les années 1980 au Musée historique d'Abomey, Tokoudagba fait office de gardien de nuit. Cet emploi lui permet de percevoir des rentrées régulières, bien que minces, et de se consacrer à son travail de créateur durant ses heures libres, en le libérant de quelques soucis matériels. Ainsi artiste, au sens noble que sa culture donne à ce statut, il est obligé de travailler dans la marge que la situation économique de son pays laisse à la possibilité d'être un artiste actuellement. Les conditions sociales spécifiques de l'Afrique déterminent ici, à travers le statut de l'artiste et les attentes vis-à-vis de l'art, le rapport à la tradition et à la modernité.

Edna Bay, historienne à Emory University, USA, avait rendu hommage au travail de Cyprien Tokoudagba en publiant un article sur lui, en 1975, dans la revue américaine *African Arts* (Bay, 1975). Elle y replaçait cet artiste et son œuvre dans leur contexte historique, culturel et économique, et soulignait alors en quoi la démarche de Tokoudagba était originale, tout en craignant qu'il ne succombe à une certaine répétitivité. Or, si le travail de Cyprien Tokoudagba semble avoir languï quelque temps, cela est probablement la conséquence d'une demande locale désirant ne retrouver que du déjà-vu dans sa production.

Si, en 1975, Edna Bay souligne le fait qu'il soit un travailleur solitaire, sa pratique de création reste en partie traditionnelle dans la mesure où il est à la tête d'un atelier. En 1989, à Djimé, il travaille aux bas-reliefs avec un jeune fils qui lui sert d'assistant et, en famille dans son atelier, avec son épouse, Tessi issue également d'une famille d'artistes artisans et leur fille, modelant de petites figurines de terre, avant de les peindre.

Cependant, à l'intérieur du statut de l'artiste *fon* qui lui procurait de fait une double légitimité, celle de son origine à travers le maintien des hiérarchies traditionnelles et sa production artistique qui lui assurait un début de notoriété, il eut le désir et le courage d'évoluer techniquement et sur le plan plastique, et ne se contentait pas de la partie de son œuvre qui remportait un succès qui le cantonnait dans un statut d'artiste artisan local (puisque le même terme en *fon* désigne l'artiste et l'artisan, dichotomie qui n'est pas perçue de la même manière qu'en Occident moderne depuis la Renaissance). Il avait sans doute pris conscience de la possibilité et peut-être d'un impérieux besoin de modifier sa pratique de création en la subvertissant de l'intérieur.

4. Modernité dans la continuation de la tradition

À Abomey, on trouve de manière traditionnelle sur les bâtiments deux types d'expression plastique : des bas-reliefs peints, inscrits dans l'épaisseur des murs, sculptures en léger relief ou en demi-ronde-bosse, et des peintures disposées directement sur les parois (Biton, 2000). Pour ces deux types de décoration, les couleurs sont étendues en larges aplats. Le contenu des peintures fait référence généralement à la religion des vodoun ou à la cosmogonie. Les bas-reliefs offrent cependant une particularité : la représentation de nombreuses scènes dont la fonction était d'illustrer, de remémorer et de soutenir le pouvoir en place.

En tant que responsable de culte, vodounon, Cyprien Tokoudagba était détenteur de connaissances ésotériques qui transparaissent clairement dans ses œuvres personnelles et dans ses rénovations. Responsable lui-même

d'un culte, celui d'un *Tohossou* (vodoun des enfants royaux, lié aux divinités des eaux), il avait certainement dû s'exercer en peignant ses propres bâtiments, avant de pousser plus loin son art.

Contenu indisponible

Fig. 2 : Cyprien et Tessi Tokoudagba devant leur temple dédié à un *Tohossou*

S'étant orienté ensuite à partir de la peinture vers le modelage, il transposa les possibilités figuratives diversifiées qu'offraient les représentations de bas-reliefs des bâtiments royaux, et dont il possédait le vocabulaire plastique, sur les murs des bâtiments religieux. Ces derniers purent bénéficier alors d'une plus grande diversité de représentations que celles qui leur étaient assignées par le passé. De ce fait, on peut dire que Tokoudagba a rendu plus riche et plus attractive l'ornementation des bâtiments à caractère religieux qui était jusqu'à ce moment traditionnellement limitée au niveau du vocabulaire et au niveau formel.

Comme le soulignait Edna Bay, l'originalité de Cyprien Tokoudagba était composée de deux points forts : le premier, était son utilisation de techniques liées *a priori* à l'Europe, comme l'ombre et le modelé. Ainsi, par ces apports étrangers, il introduisait une sorte de profondeur dans le rendu du sujet. Le deuxième point consistait en l'introduction de représentations humaines dans les peintures murales. On en trouvait déjà à Abomey de manière traditionnelle, surtout dans les bas-reliefs des palais royaux, et elles ne portaient guère de précisions individualisées qui auraient pu faire reconnaître des personnes en dehors de leur contexte immédiat. Seuls quelques éléments tels que décor, incisions, vêtements... indiquaient leur origine, leur population ou leur situation. Tokoudagba entreprend de les faire sortir de ce cadre pour les transposer sur les parois des temples, ce qui est déjà une innovation en soi, peut-être même est-ce là un déplacement qui vient briser une contrainte traditionnelle forte. De plus, il introduit également son souci du détail, aussi bien dans le costume, les coiffures, les bijoux.

Il suffit de regarder une photographie de prêtresse de vodoun et une représentation de ce même sujet par Tokoudagba pour apprécier la précision de son travail (Bay, 1975, p. 29). Rien ne manque, pas un rang de perles de bracelet, ni leur couleur, ni les mantelets ornant les poignets, ni le nombre de plis de la ceinture, ni les types de tissus, la chemise blanche couvrant la poitrine, le tissu imprimé de couleur (wax) couvrant le bas du corps, ni la position des mains, ni les couleurs utilisées, ni la figuration des matériaux utilisés.

Contenu indisponible

Fig 3 : Temple dédié à un *Tohossou* orné par Cyprien Tokoudagba, Abomey, 1995 (photo Marlène Biton).

Il s'agit là, somme toute, d'un juste retour des choses, car il est loisible de supposer que les décors des bâtiments princiers ou royaux ont été inspirés voici quelques siècles par ceux des temples qui furent certainement alors les seuls lieux et bâtiments supportant une quelconque ornementation. Tokoudagba a donc suivi le chemin inverse et a offert aux temples un nouvel inventaire plastique et un renouvellement du style de la représentation. Il enrichit les bâtiments culturels de personnages décrits précisément – travail à la limite de la portraïtisation –, rendus d'une manière si personnelle, avec d'une part de grands aplats colorés, mais également un modelé nuancé si singulier que ses réalisations se reconnaissent dès le premier coup d'œil.

Ses premiers travaux d'envergure portèrent en particulier sur les couvents dédiés au vodoun Sakpata, divinité nourricière liée à la Terre, puis ultérieurement sur les bâtiments princiers privés.

En mettant à profit son expérience, il s'attaqua alors au répertoire traditionnel de l'art fon en restaurant les bas-reliefs de bâtiments à fonction politique et ceux du Musée historique d'Abomey. De même, à l'extérieur du site historique de l'unité privée du roi Glélé, Tokoudagba a pu créer de nouveaux bas-reliefs en s'inspirant du vocabulaire et de l'iconographie traditionnels aboméens.

Contenu indisponible

Fig. 4 : Tokoudagba travaillant à la création d'un bas-relief, unité privée du roi Glélé, Abomey, 1989 (photo Marlène Biton).

Le Musée historique d'Abomey regroupe les bâtiments à vocation royale à l'intérieur d'un même site. Historiquement, les bas-reliefs des palais situés sur les murs externes étaient familiers et visibles par tous, ceux inscrits à l'intérieur des cours, sur les murs des palais, étaient destinés à être vus lors des grandes cérémonies rassemblant plusieurs milliers de personnes. L'ensemble du site historique a connu et connaît encore des rafraîchissements, des remises en état des divers bâtiments qui le composent ou des restaurations et rénovations diverses plus ou moins complètes, et même des reconstructions à l'identique. Cyprien Tokoudagba quant à lui réalisa la rénovation et la restauration des sculptures et bas-reliefs du tombeau et des bas-reliefs des palais de Gèzo (1818-1858) et de son fils Glélé (1858-1889).

Pour ce travail, son parti pris, outre la sauvegarde des bas-reliefs soumis aux épreuves du temps et à la violence du climat, n'a pas été celui d'une restauration à partir de données objectives auxquelles pouvait avoir accès l'artiste. Après son intervention, les œuvres peuvent en effet sembler très colorées en regard de ce que les photographies, fournies par l'ouvrage de Waterlot (Waterlot, 1926) qui a relevé 36 œuvres en 1911, attestent. En fait, à partir de l'intériorisation des connaissances de la nature du site et de sa familiarité avec celle-ci, Tokoudagba a plus respecté l'esprit des bas-reliefs que la lettre de leur matérialité. Si l'art mural est de nature patrimoniale, puisque les bas-reliefs sont inscrits sur les murs des bâtiments royaux, des temples ou des habitations des artistes et artisans, leur restauration n'a pas été pas conçue seulement comme une préservation ou une conservation, mais comme une sorte de mise à jour permanente.

Contenu indisponible

Fig. 5 : Tombeau du roi Gèzo, Musée historique d'Abomey, Bénin, 1989 (photo Marlène Biton).

On est ici dans un système d'opposition entre tradition et modernité, dans cette manière d'envisager la restauration, un peu différent de celui qui est actualisé en Europe où le souci d'authenticité originelle tend à effacer l'ajout de la continuité historique des rapports aux monuments du passé qu'on cherche à ramener à leur situation d'origine, les figeant ainsi dans une signification inactuelle relevant de la seule érudition. Pour cet artiste africain, il était nécessaire de se réapproprier la tradition en la poursuivant, ce qui revient à dire que sa modernité consisterait à actualiser une tradition.

Sa participation à l'exposition internationale *Les Magiciens de la terre*, qui eût lieu en 1989 à Paris, au Centre Georges Pompidou et à la grande Halle de la Villette, consacrait d'une certaine manière sa notoriété qui fut

marquée par de nombreuses expositions hors du Bénin (Londres, Bonn, Stuttgart, Groningen, Copenhague, Mexico, les Canaries), même si elle soulignait la spécificité de son travail en le cantonnant dans une catégorie ambiguë d'artiste contemporain situé à l'écart des circuits traditionnels de l'art contemporain. Pour cette exposition, il réalisa un ensemble de sculptures monumentales dédiées aux vodoun et en particulier à la société des Zangbeto-Legba (Magiciens, 1989, p. 242-243), société policière dont une des fonctions est de préserver la sécurité nocturne des dormeurs.

Ces sculptures étaient en tout point semblables à celles qu'il avait déjà exécutées et parsemées dans différents lieux de la ville d'Abomey.

Contenu indisponible

Fig. 6 : Zangbeto-Legba public, Abomey, 1989 (photo Marlène Biton).

Tokoudagba va développer son œuvre dans plusieurs directions, en articulant toujours, à la fois dans les thèmes et le choix des moyens d'expression, une reprise du contexte culturel traditionnel et des savoir-faire acquis avec un renouvellement de ces deux composantes. D'une certaine manière, ceci est la manifestation d'une volonté de se situer en décalage avec toute tentative de répétition, de *revival* de la tradition, donc d'une insertion dans une modernité spécifique à sa culture.

Dès les années 1980, Tokoudagba avait décidé, outre le fait de continuer à produire des peintures à caractère religieux et des sculptures imposantes, peut-être pour répondre à un certain type de demandes, celles des visiteurs et touristes de passage, de confectionner des pièces de terre petites et relativement légères. Il en exposa un grand nombre à l'Ambassade de France à Cotonou et en permanence dans ses ateliers à Abomey.

Contenu indisponible

Fig. 7 : Quelques statuettes de Tokoudagba, Ambassade de France, Cotonou, décembre 1989 (photo Marlène Biton).

Ces statuettes proposent des scènes de la vie quotidienne, des scènes de genre, des aspects prestigieux du passé ou des maîtres de culte, vodounsi. Comme ses peintures, ses petites sculptures portent également de nombreux, détails ainsi que des couleurs toujours très vives.

Contenu indisponible

Fig. 8 : Cyprien Tokoudagba, chez lui, devant des statuettes, Abomey, Bénin, 1997 (photo Marlène Biton).

Là encore, il ne s'agit pas d'une réelle création, car ce type de petites figurines en terre, de quinze à trente-cinq centimètres de hauteur, est déjà signalé au début du XX^e siècle. Les plus connues sont celles de Yesufu Asogba, artiste de Porto-Novo. Elles représentent des personnages pris sur le vif, des devins en train de consulter, des maîtres de justice, des messagers, des gens de métiers, en divers thèmes et sujets traditionnels. Tokoudagba n'a certainement pas eu l'occasion de les voir, car elles sont presque toutes dans les collections de musées, soit à Paris, au Musée du quai Branly, soit à Lyon, au Musée Africain et à Notre-Dame des apôtres, soit à Genève, au Musée ethnographique (Brand, 1971, p. 186-191). Il est vraisemblable que cette tradition a persisté et qu'il

en a eu connaissance. Quoi qu'il en soit, Cyprien Tokoudagba s'en est emparé et l'a renouvelée, d'abord par les couleurs utilisées, puis par les formes et les détails additionnels.

Contenu indisponible

Fig. 9 : Cyprien Tokoudagba dans son atelier, Abomey, décembre 1989 (photo Marlène Biton).

Nombre d'entre elles représentent des féticheurs, rois ou personnes investies d'une quelconque autorité. Cependant, là aussi, Tokoudagba introduit de nouveaux aspects.

Contenu indisponible

Fig. 10 : Personnages traditionnels (de gauche à droite.) : roi ou prince, féticheuse Nessouhou, féticheur Sakpata (coll. privée, photo Marlène Biton).

En effet, il en modifie la thématique en reprenant certaines attitudes provenant d'autres influences et en particulier du Guéléédé. Ce culte agraire originaire de Kétou, ancienne ville royale yorouba, possède deux aspects, l'un nocturne, fermé et religieux, l'autre ouvert et publique. Dans ce dernier, les masques de sortie peuvent manifester une volonté de redressement des torts, mais également de normalisation des mœurs (Drewall, 1990). C'est ainsi que les tares, les côtés hors-norme, les comportements de certaines personnes sont dénoncés, généralement avec humour ou ironie, ou même avec outrance. Ces objets traditionnels prennent ainsi un tout autre sens, ne serait-ce que parce que Tokoudagba modifie le contenu des sujets représentés, ce qui peut interroger d'une manière plus radicale sur le sens de ce type de création.

Tokoudagba semble réintroduire dans ses statuettes l'aspect de dénonciation morale et de satire sociale du Guéléédé, sans doute à l'origine de son interdiction par les autorités françaises. Ainsi, par exemple, il présente, comme en opposition à la thématique traditionnelle, des jeunes femmes habillées à la mode européenne assises les jambes croisées, maquillées ou plutôt grimées outrageusement portant du rouge sur les ongles, pieds et mains, et sur les lèvres.

Ces figurines lui permettent de mettre en circulation, à partir d'éléments traditionnels, des objets porteurs d'une certaine forme de satire dont la source provient de son environnement immédiat.

Contenu indisponible

Fig. 11 : Une jeune femme moderne (collection privée, photo Marlène Biton).

Dans le même souci de renouveler et de raviver une pratique inspirée par une certaine tradition, l'artiste va faire des recherches autour du travail du métal. Sa nouvelle préoccupation consiste à associer le critère de la légèreté à de grands volumes. Il désire faire des pièces monumentales moins pesantes, recouvertes de colle et de sciure (influencé peut-être par le travail d'Ousmane Sow ?), afin de les exporter facilement, mais indiquant aussi son investissement vers des techniques utilisées par d'autres artistes africains rencontrés lors de déplacements à l'étranger.

Ce en quoi Cyprien Tokoudagba paraît bien illustrer les deux termes que l'on tentait d'opposer dans l'introduction de cet article, *modernité et tradition*, réside dans le fait qu'il manie des matériaux traditionnels,

sur des supports traditionnels, à partir de formes traditionnelles, mais en altérant ces dernières et en modifiant l'assignation de certaines d'entre elles à certains lieux. Les aspects traditionnels de son travail consistent en l'utilisation d'un inventaire préétabli et sa « modernité » dans les formes inattendues, le déverrouillage des classifications, des scléroses, des assignations, des interdits. En introduisant des aspects de critique sociale, il s'inscrit, d'une certaine manière dans le contexte particulier de sa culture et de sa société, et dans une certaine pratique de la modernité.

Ainsi, à l'intérieur d'un contexte spécifiquement africain, Cyprien Tokoudagba assume-t-il consciemment une certaine pratique de la modernité, comparable au mouvement apparu à l'intérieur du contexte européen à l'aube du XX^e siècle. Il n'est pas seulement « moderne » en étant l'artisan de l'évolution d'une forme d'expression traditionnelle, il actualise plutôt une forme de modernité africaine en ce qu'il interroge et remet en cause par sa pratique quelques-unes des finalités et des fonctions de l'art traditionnel.

Il n'est pas devenu pour autant un artiste s'inscrivant strictement dans ce qu'il est convenu d'appeler la modernité européenne, dans la mesure où sa modernité s'exprime par rapport aux traditions de sa propre culture. La modernité pour cet artiste résiderait donc dans le fait qu'il modifie les pratiques traditionnelles en les revisitant sur plusieurs plans, formel et social. Le bouleversement des conditions historiques de la société dahoméenne puis béninoise interdisant une évolution régulière, la continuation de ces pratiques les condamne à l'appauvrissement dans la fabrication de copies. Cet artiste représente une voie d'insertion dans un processus général de modernité qui garderait toutefois la spécificité des possibilités de création propres à une société qui a eu longtemps une histoire différente de l'Occident, dans un dialogue contemporain avec sa tradition.

5. Conclusion

En construisant les possibilités d'un décalage, d'une mise à distance critique, mais sans rupture, par la production de créations issues de pratiques traditionnelles, mais revisitées, Tokoudagba pose les prémices d'une modernité parallèle à celle que l'artiste occidental ne cesse d'interroger, mais sans lui emprunter son vocabulaire. Il définit peut-être ainsi les possibilités d'un développement créateur spécifique pour les sociétés dont l'histoire ne se confond pas avec celle de l'Occident, échappant ainsi au dilemme qui enferme l'artiste non européen entre folklore et assimilation à une mondialisation répétitive.

6. Notes de bas de page :

[1] Communications personnelles (1989, 1995 et 2007).

[2] Id.

4. Bibliographie :

Baudelaire, C. (1869). *Le Peintre de la vie moderne*. Dans Baudelaire, C. (1869), *Œuvres complètes*. Paris : Michel Lévy frères. (Ouvrage original publié en 1863).

Bay, E. G. (1975). Cyprien Tokudagba of Abomey. Dans *African arts*, 8(4), p. 24-29, 84.

Benjamin, W. (1988). *Sens unique* (J. Lacoste trad.). Paris : Maurice Nadeau, 1988. (Ouvrage original publié en 1928).

Biton, M. (2000). *Les Bas-reliefs des palais d'Abomey au Bénin (ex-Dahomey)*. Paris : L'Harmattan.

Brand, R. (1971). *Regards sur l'art dahoméen : Yesufu Asogba, modeleur dahoméen, approche ethno-esthétique d'une société*. Cotonou : Pro-Manuscripto.

Chateaubriand, F.-R. de (1849-50). *Mémoires d'outre-tombe*. Paris : E. et V. Penaud Frères.

De Dijn, H. (2004). *Modernité et tradition : essais sur l'entre-deux*. Louvain : Peeters publishers.

Drewall, J. H., Thompson Drewall, M. (1990). *Gelede: Art and Female Power Among the Yoruba*. Bloomington : Indiana University Press.

Magiciens (1989). *Magiciens de la terre* (catalogue d'exposition, Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, La Grande Halle de la Villette, 1989). Paris : Editions du Centre Pompidou.

Waterlot, E.-G. (1926). *Les Bas-reliefs des bâtiments royaux d'Abomey (Dahomey)*. Paris : Institut d'ethnologie.

Pour citer cet article :

Marlène Biton, *Tradition et Création*, publié le 01 octobre 2016

URL : <https://www.wikicreation.fr/tradition-creation>