

**LES CAHIERS DE
LA FONDATION**

***SAMUEL FOSSO :
LE SPECTACLE
DU CORPS***



Fondation
Zinsou

PHOTOGRAPHIES

© Samuel Fosso / Courtesy J.M. Patras, Paris

TEXTE ORIGINAL EN ANGLAIS

Brendan Wattenberg

TRADUCTION EN FRANCAIS

Erika Nimis

COORDINATION DU CATALOGUE

Aurélie Lecomte

GRAPHISME

Jean-Yves Martin

REMERCIEMENTS

Emilie Zinsou

**SAMUEL FOSSO :
LE SPECTACLE
DU CORPS**

© 2014 - Fondation Zinsou
Dépôt légal : n° 7358 du 24 juillet 2014
Bibliothèque Nationale - 3^{ème} trimestre
ISBN : 978-99919-1-984-3

BRENDAN WATTENBERG

Directeur des expositions au Project Space de la Collection Walther à New York.

Il est détenteur d'un BA en anglais et en études africaines du Collège Haverford et d'un MA en études africaines de la New York University. Il a collaboré à plusieurs expositions photographiques pour le Museum for African Art, Autograph ABP, Paris Photo et les Rencontres d'Arles. Brendan contribue également à des publications comme "The Future Is Now: A New Look at African Diaspora Studies" et "NKA: Journal of Contemporary African Art".

ERIKA NIMIS

Chercheuse et professeure associée en histoire à l'Université du Québec à Montréal (UQAM).

Elle est l'auteure de nombreux articles et de trois ouvrages sur l'histoire de la photographie en Afrique de l'Ouest. Collaboratrice à la revue *Africultures*, elle a codirigé un dossier spécial intitulé "Perspectives africaines en photographie" [2012] avec Marian Nur Goni (EHESS, Paris), avec qui elle co-anime également le blog FOTOTA dédié aux enjeux de la recherche sur la photographie en Afrique.

SAMUEL FOSSO : LE SPECTACLE DU CORPS

BRENDAN WATTENBERG

SAMUEL FOSSO : LE SPECTACLE DU CORPS

BRENDAN WATTENBERG
TRADUCTION FRANCAISE : ERIKA NIMIS

Samuel Fosso n'a que treize ans lorsqu'il ouvre "Studio Photo Nationale" à Bangui, capitale de la République centrafricaine. Le jour, le jeune photographe prend des photos pour ses clients, la nuit il devient son propre sujet et réalise des autoportraits sophistiqués en s'inspirant des styles de Prince Nico Mbarga et de James Brown. Nous sommes en 1975, et malgré la répression du régime de Bokassa, la mode rebelle des pattes d'éph, des chemises serrées et des chaussures à semelles compensées, portés dans l'intimité du studio, annonce le changement. L'adolescent qui a survécu des années durant comme réfugié de la guerre du Biafra —que l'on connaît à travers les reportages photo à sensations de *Life* et d'autres magazines de la fin des années 1960— se réinvente à travers l'art de la pose et la mise en scène de son propre corps à partir d'images de célébrités et de personnages familiers. "C'était amusant", dit Fosso. "Ça faisait du bien. C'était agréable. C'était beau. Cela me libérait du passé, de la souffrance"¹.

1. Guido Schlinkert, "Transformer", dans Maria Francesco Bonetti et Guido Schlinkert, *Samuel Fosso*, Milan, 5 Continents, 2004, p.33.

Les autoportraits de Fosso sont restés dans l'ombre jusqu'en 1994, année où, avec les encouragements du photographe Bernard Descamps, ils sont présentés au public lors de la première édition des *Rencontres de la Photographie Africaine*, qui a lieu à Bamako au Mali. C'est lors de cet événement que Fosso rencontre les maîtres de la photographie malienne Seydou Keïta et Malick Sidibé qui, comme lui, venaient tout juste d'acquérir une plus grande visibilité en tant qu'artistes. En 1996, Keïta, Fosso et Sidibé participent à l'exposition *In/sight: African Photographers, 1940 to the Present*, au Musée Guggenheim de New York. En 1997, la même année où se tient l'exposition individuelle de Keïta (qui fera date) à la Galerie Gagosian de Beverly Hills et New York, la célèbre chaîne de magasins Tati à Paris commande à Fosso une nouvelle série d'autoportraits en couleurs. Avant la fin du vingtième siècle, alors que Philip Kwame Apagya dévoile ses portraits du Ghana saisis dans des décors peints avec imagination, la tradition du portrait de studio en Afrique de l'Ouest a non seulement gagné une reconnaissance pour son apport à l'histoire de l'art africain, mais aussi pour ses images très stylées empreintes de dignité et d'un pouvoir indéniable d'autoreprésentation.

Les institutions occidentales vont en particulier désigner Seydou Keïta comme le "roi de l'image" en Afrique, mis en relation avec d'autres portraitistes de studio incluant Sidibé, Fosso et Apagya, aussi bien que des hommes d'images moins connus, par exemple Jacques Touselle, du Cameroun et Hamidou Maïga, du Mali. Le travail de ces photographes de studio a en tout cas permis au public occidental de nuancer la représentation photographique des Africains et de la dissocier d'un répertoire d'images où dominaient, depuis l'invention de la photographie au 19^e siècle, les traumatismes et/ou la fascination exotique. Devant un simple fond, les lumières et le rituel du studio permettent aux identités de s'exprimer dans toute leur diversité et leur complexité. Dans cet univers confiné, la pose, les accessoires, les costumes et les boubous à la mode, déployés différemment selon la touche du photographe, génèrent une sorte de contre-archive de l'exubérance et du désir à l'ère des indépendances africaines et redéfinissent le corps africain comme un lieu de possibilité subjective.

Le studio est une usine à rêves dont le photographe est à la fois le metteur en scène et le directeur artistique. Dans son studio, les vies intérieures ou les vies désirées sont mises en avant dans un processus que les historiens Okwui Enwezor et Octavio Zaya nomment *l'acting out* (passage à l'acte)². Cette métaphore de la scène est utile pour appréhender l'artifice, les différentes couches de sens et l'aspect performatif du studio. *Être* devant l'appareil photo relève nécessairement du *devenir* : loin d'être statiques, les photographies de studio africaines ont une action inhérente, marquée par le temps présent progressif. Dans l'histoire, la représentation photographique des Africains s'est souvent résumée à des objets de fantaisie coloniale, pris pour des "types" et servant le propos d'études ethnographiques. Toutefois, tant avant qu'après les indépendances, les décors de studio utilisés par les photographes africains deviennent une façon pour les individus de voir et d'être vus selon leurs propres critères. Les noms des sujets photographiés par Keïta nous sont aujourd'hui inconnus ; dans ce sens, ils sont aussi anonymes que ces Africains photographiés par des Européens, qu'on voit poser sur les cartes postales coloniales. Cependant, le regard complice des clients de Fosso et, par extension, de ceux de Sidibé et Apagya et la vision que Fosso a de lui-même sont d'essence démocratique et rendent compte de la vie d'un individu et non plus d'un "type". Les intentions du photographe et du sujet sont ici mutuellement productives. Tous deux cherchent à créer de la beauté.

2. Okwui Enwezor et Octavio Zaya, "Colonial Imaginary, Tropes of Disruption: History, Culture, and Representation in the Works of African Photographers", dans Clare Bell, *In/sight: African Photographers, 1940 to the Present*, New York, Guggenheim Museum, 1996, 17-44, p. 33.

Depuis ses premiers autoportraits expérimentaux pris à l'adolescence jusqu'à ses récentes performances d'archétypes et d'icônes de l'Afrique et de la diaspora africaine, Fosso prolonge la tradition du studio en s'attribuant le rôle de la star. Ce qui a commencé comme une simple série d'autoportraits destinés à sa grand-mère au Nigeria s'est mué au fil du temps, pour Fosso, en un désir insatiable de découvrir qui d'autre il pourrait devenir. "Il fallait que je me voie", dit-il. "J'ai senti, à ce moment-là, que j'étais beau, jeune, bien fait et sans imperfection. J'ai voulu en avoir la preuve, pour le montrer à mes futurs enfants"³. Sa projection dans le futur –cet instinct de s'auto-archiver– renvoie aux plaisirs que procure la reproductibilité du corps mis en image. Content de lui-même et de sa capacité de performer devant l'appareil photo, Fosso s'est lancé dans un récit différent de ce qu'est la photographie de studio et a élargi le champ des sens possibles que recouvre le fait d'être Africain.

Travaillant seul, sans la présence d'un public, le théâtre "burlesque" du studio est devenu d'une certaine manière cinématographique : ses images seraient prises, éditées et, dans le cas de ses premiers autoportraits, diffusées à grande échelle dans un futur plus ou moins proche. Dans certains de ses tout premiers autoportraits, Fosso, en sous-vêtements blancs, incruste du texte, tiré d'un livre de proverbes, sur l'image de son corps. On peut lire : "La vie c'est la liberté." Un autre proclame : "Nous lisons l'avenir parce que le présent est là pour nous transformer." "Le présent" c'est, pour Fosso, le studio lui-même dont les décors effacent Bangui et la politique du moment pour fournir à la place une toile sur laquelle projeter un soi nouvellement libéré.

3. Leslie Camhi, "Man of a Thousand Faces", *T Style*, 8 mars 2009, pp. 82-84.



Autoportraits des années 70, 1976
© Samuel Fosso / Courtesy J.M. Patras, Paris



Autoportraits des années 70, 1976-1977
© Samuel Fosso / Courtesy J.M. Patras, Paris

Keïta, Sidibé et Apagya ont tous réalisé des autoportraits, mais Fosso est le seul à avoir attiré l'attention sur son corps comme lieu d'expérimentation. Dans sa série en noir et blanc des années 1970, Fosso "teste" son corps dans une variété de poses, vêtu de pattes d'éph moulantes ou parfois seulement de sous-vêtements. Fosso performe pour l'appareil photo, se livrant au feu des projecteurs. En mettant l'éclairage au cœur de son dispositif, par exemple, dans ses œuvres de 1975-77, Fosso élabore une mise-en-scène étudiée où il est à la fois l'acteur et le directeur artistique, s'attribuant deux "rôles" supplémentaires à celui qu'il joue déjà. Partout, son corps s'affiche généreusement, se renouvelant à chaque changement de costume, comme s'il était mannequin. Qu'il supplie l'appareil photo d'un regard de biche, qu'il jette un coup d'œil oblique vers l'objectif ou qu'il renvoie un regard dissimulé derrière de grosses lunettes de soleil, Fosso veut être vu comme emplis de multitudes, au sens du poète américain Walt Whitman.

Bien avant que ses autoportraits ne soient reconnus et célébrés à travers le monde, Fosso s'appropriait l'iconographie populaire. Comme l'ont souligné les historiens et l'artiste lui-même, ses autoportraits insoucians des années 1970 ont été inspirés par les poses et le style vestimentaire des musiciens africains et afro-américains sur les pochettes d'albums. "Dans les journaux, je voyais des célébrités, des acteurs, des chanteurs, certains d'entre eux africains, comme Prince Nico Mbarga, Ibo comme moi, ou des Américains "noirs" comme James Brown", dit Fosso. "C'est à ce moment-là que j'ai décidé de leur ressembler, de copier leur comportement, leurs manières, leurs chemises bien ajustées déboutonnées sur le torse"⁴.

Fosso est né en 1962 au Cameroun, mais s'est installé à Bangui, en République centrafricaine, après la guerre du Biafra. En 1975, au terme d'un bref apprentissage chez un photographe nigérian, le jeune artiste entrepreneurial ouvre son propre studio. C'est l'époque de la mode "yé-yé", "une révolution de la beauté sous toutes ses coutures : la beauté du corps et de la musique africaine. Une sorte de vengeance. On devait provoquer. Provoquer le système en lui opposant un style de vie insolent, un comportement insolent, un peu à l'image des provocations des jeunes Occidentaux de ces années"⁵. En visite au Nigeria, Fosso convainc sa grand-mère de lui acheter une paire de bottes à talons scandaleusement hauts et se fait faire des jeans serrés sur mesure par un tailleur local de Bangui. Le look qu'il se crée s'inspire directement de Prince Nico sur la couverture de l'album "Prince Nico Mbarga & Rocafil Jazz". Une fois sa nouvelle panoplie enfilée, Fosso sort dans la rue et rencontre par hasard un prêtre qui lui dit : "Vous avez l'air beau. Vous ressemblez à un astronaute, voulez-vous atteindre le ciel ?" Et il lui répond, "Oui !"⁶.

4. Schlinkert, p. 35.

5. Schlinkert, p. 35.

6. Schlinkert, p. 37.

Le style unique de Fosso, mélange d'exigence et d'exubérance, associé à l'influence visuelle de Prince Nico, est annonciateur de deux thèmes cohérents dans sa pratique photographique : l'appropriation d'images de la culture noire populaire en Afrique et au-delà et la technique de transformation de soi à l'aide de costumes, poses et attitudes. Ses autoportraits sont des sortes de célébration et d'hommage, orchestrés comme des performances. "Dans toutes mes œuvres, dit Fosso, je suis autant l'acteur que le metteur en scène. Ce n'est pas moi dans les photographies : mon travail est basé sur des situations spécifiques et des personnages avec lesquels je suis familier, des choses que je désire, retravaille dans mon imagination et interprète ensuite. J'emprunte une identité"⁷. Ce que Fosso veut dire par là, c'est que l'identité qu'il emprunte est aussi d'une façon ou d'une autre *la sienne* – comme dans sa série **African Spirits** qui en est la démonstration la plus remarquable, les liens visuels créés entre l'Afrique et sa diaspora sont non seulement reçus de façon bidimensionnelle, mais sont aussi restitués à travers des performances d'identification.

7. Schlinkert, p. 25.

Les années 1970 sont celles de l'interrègne entre les "utopies" d'États africains nouvellement postcoloniaux et le "réalisme" des années 1980, ère de Programmes d'Ajustement Structurel économiquement destructeurs et de crises pétrolières⁸. Selon Enwezor et Zaya, la première série d'autoportraits de Fosso suggère que dans "l'atmosphère changeante des années 1970", la subjectivité des hommes africains "se manifestait par le déguisement et le déplacement dans l'espace négocié entre la constitution et la dissolution de l'identité"⁹. Fosso posait pour lui-même après ses heures de travail, finissant les bouts de pellicules, dans l'intention d'envoyer ses portraits à sa grand-mère restée au Nigeria. Ce faisant, il agrandissait l'espace conceptuel du studio, au moment même où l'essoufflement des mouvements d'indépendance engendrait le besoin de nouvelles figures imaginaires et où les subtilités de la théâtralisation et de l'appropriation s'imposaient comme tendance dominante dans l'art contemporain.

8. Okwui Enwezor et Chika Okeke-Agulu, *In Conversation, The Museum of Contemporary African Diasporan Arts, Brooklyn, New York*, 18 février 2010.

9. Enwezor *In/sight*, p. 35.

Un autoportrait des années 1970 illustre en particulier ces thèmes multiples connectés. Dans cette photographie, Fosso porte une chemise sans manches, taillée dans du tissu imprimé aux effigies photographiques de Barthélemy Boganda, premier Premier ministre de la République centrafricaine et de Jean-Bedel Bokassa, dictateur militaire (et, plus tard, empereur auto-proclamé) de 1966 à 1979. Contrairement à beaucoup d'autres autoportraits de cette série, dans lesquels Fosso pose en sous-vêtements ou en pattes d'éph devant des décors inventifs ou des murs tapissés des photos de ses clients, cet autoportrait a une résonance politique riche en associations. Bokassa, en effet, était connu pour ses excès de théâtralité et pour inonder les médias de son image. Fosso porte une paire de lunettes noires et argent en référence à la figure de Malcolm X, qu'il reprendra d'ailleurs dans *African Spirits*. De la même façon que les portraits sur les murs de son studio, les figures de Boganda et de Bokassa apparaissent au second plan, sans "éclat" dans ce que Bonetti appelle ce tissu "allégorique" ; pourtant par leur place sur le torse de Fosso, ils sont réactivés comme des omniprésences : les leaders re-présentés du "corps" politique. Bokassa, écrit Enwezor, incarne "l'exemple le plus éclatant de ce théâtre postcolonial africain, construit sur un culte de l'image et un excès de réalisme." C'est ainsi que Fosso "procède à une disjonction critique entre l'image photographique et la performance sinistre de la masculinité africaine"¹⁰. En détournant les yeux de l'objectif, son regard fixe n'est pas tout à fait en position trois-quarts comme celui du politicien, mais il n'est pas non plus dans la confrontation. Hésitant et audacieux à la fois, Fosso fait d'emblée référence à l'échec du leadership et se projette lui-même comme un leader.

10. Enwezor, "Popular Theatre, Photography and Difference," dans Bonetti et Schlinkert, *Samuel Fosso*, 2004, p. 19.

Fosso se rappelle ces images qui ont circulé dans le monde entier : "sur une photographie, il est assis sur un trône qui ressemblait à un de ces cercueils en forme de poule de l'artiste ghanéen Kane Kwei... Une autre montre Bokassa la tête couverte d'un magnifique chapeau napoléonien et saluant la foule depuis un carrosse. Ces images me perturbent comme celles des 'freaks' de Diane Arbus"¹¹. Si Fosso était troublé dans son autoportrait, nous n'en saurions rien. Les camées sans relief de Boganda et Bokassa s'adaptent au contour de son corps et semblent bien ternes sur cet adolescent contemplatif et plein de vie. Ils sont des traces du passé, des images d'archive contenues dans une image d'archive elle-même. À cette époque, Fosso performait encore pour lui seul ; la révélation de cette imagerie de Bokassa dans les années 1990, quand Fosso commence à montrer ses autoportraits, va produire une disjonction temporelle. Boganda et Bokassa sont devenus kitsch. Cet autoportrait annonce en tout cas le recours de Fosso à l'imagerie politique dans la série *African Spirits* et rend compte des contre-courants sensibles du Bangui des années 1970 : ce désir de se sentir libre en dépit des répressions d'un régime autoritaire dont les images –et la politique– sont diffusées comme étant la réalité.

Délaissant ses imitations de stars des années 70, Fosso va se tourner vers des personnages plus satiriques, archétypaux, dans la série créée en 1997 pour Tati, célèbre chaîne de magasins à bas prix dans le quartier populaire de Barbès à Paris, pied-à-terre des communautés d'Afrique. Cette fois-ci, l'artiste explore encore plus loin ses capacités d'imitateur, en incarnant tour à tour le marin, le pirate, le joueur de golf, l'homme d'affaires, la femme bourgeoise et la rock star. La série *Tati* propose un bon équilibre entre la parodie et le théâtre politique, vitrine de la méthode Fosso, celle de s'observer soi-même dans la peau des autres.

11. Schlinkert, p. 31.

“Le chef (celui qui a vendu l’Afrique aux colons)”, pièce la plus emblématique de la série, propose une réécriture puissante et parodique de l’histoire. Vêtu d’une peau, paré de chaînes d’or, coiffé d’un bonnet pointu en fourrure dans le style de ceux de Mobutu, un bouquet de gros tournesols à la main et assis devant un fond tapissé de tissus wax bigarrés, le Chef apparaît de manière flamboyante en pleine possession de ses moyens, prêt à recevoir un éloge. (“Le chef” est devenu plus tard l’image iconique de la couverture du catalogue de la grande exposition d’art contemporain *Africa Remix* en 2005). “Je pense que même très colorées, des photographies apparemment légères peuvent exprimer la colère et l’indignation”, affirme Fosso. Les chefs “ont vendu la vie des leurs pour une poignée de perles ou quelques coquillages. Nous sommes aux prises avec cette histoire lamentable d’un manque de respect à l’égard de notre propre peuple, une histoire dont nous ne pouvons toujours pas nous échapper avec certains des nouveaux politiciens”¹². “Devenir” le chef d’une façon aussi colorée et joyeuse est un moyen pour Fosso d’amorcer une conversation sur l’histoire sans être pour autant didactique, même avec ces miroirs portatifs, imprimés sur le fond en wax, qui semblent nous inviter à l’auto-réflexion. De l’histoire du commerce des esclaves aux plantations d’hévéas au Congo, du narcissisme baroque des Grands Hommes à la migration des Africains vers le nord, le Chef de Fosso fournit un terreau fertile à nos réflexions à partir d’une photographie qui est elle-même un mélange d’images archivistiques et d’images souvenirs.

12. Schlinkert, p. 51.

“La femme américaine libérée des années 70”, parodie, comme le suggère le titre, d’une femme afro-américaine en pleine période *Back to Africa/Black is Beautiful*, a tous les attributs et les apparences d’une solidarité féminine diasporique. Vêtue d’un long tailleur-pantalon fait d’un patchwork de batiks, complété par une impressionnante paire de talons aiguilles, cette femme libérée pose devant un fond feuillu, tropical, raccourci visuel de “la jungle” africaine. Dans un entretien, Fosso la désigne comme “un rêve qui relate l’esclavage, la ségrégation et le désir d’être libre, d’obtenir la vengeance, d’être indépendante des Blancs, des hommes, d’être économiquement indépendante, de faire une carrière pour elle”¹³. Dans ce portrait et beaucoup d’autres tirés de la série *Tati*, Fosso ne juge pas ses personnages ou alors les présente pour être jugés par d’autres. Tous sont des “rêves” qui rendent compte d’histoires complexes où l’Afrique et l’Occident sont étroitement complices. Tout en espérant que la femme libérée a “appris quelque chose du passé”, Fosso indique qu’il préférerait que son corps, déguisé ainsi, soit interprété de façon progressiste —que ses personnages soient édifiants tout en étant les emblèmes d’un théâtre politique.

13. Schlinkert, pp. 51-53.

Dans les autoportraits de Fosso, de son narcissisme glamour des années 1970 à ses incarnations historiques de leaders comme Martin Luther King, Jr. et Kwame Nkrumah dans *African Spirits*, une double vision est constante : le corps de Fosso n'est jamais un corps en tant que tel, mais il est toujours modifié par un jeu de références et de signifiants, dissociant le photographe-en tant que-sujet de Bangui, de l'Afrique, de la condition noire comme catégorie sociologique monolithique. Les images qui font *African Spirits* viennent de l'archive publique – des journaux, des magazines, la télévision, des documentaires, des livres d'histoire. *African Spirits* fait appel à l'iconographie des indépendances africaines et de l'ère des droits civiques. Non seulement Fosso rend hommage aux leaders politiques, aux intellectuels, aux artistes et aux figures publiques, mais il le fait en respectant le langage visuel historique de leurs propres autoreprésentations. *African Spirits* pousse ainsi vers une nouvelle lecture de ce que l'historien de l'art Hal Foster appelle "l'impulsion archivistique", en suggérant un continuum d'identification visuelle et probablement une connexion spirituelle entre l'Afrique et sa diaspora.

La série *African Spirits* est née suite à la visite du Pavillon africain qu'a fait l'artiste lors de la 52^{ème} Biennale de Venise en 2007. Pour signaler l'exposition *Check List-Luanda Pop* aux visiteurs, les curateurs Fernando Alvim et Simon Njami avaient fait déployer une longue bannière en vinyle représentant les portraits de figures publiques et historiques associées à la présence africaine dans le monde, dans une alternance de nuances monochromatiques rouges, vertes et noires : W.E.B. DuBois, la reine Njinga, Bob Marley, Frantz Fanon, Patrice Lumumba et beaucoup d'autres. Fosso a conçu la plupart de ses autoportraits à partir de clichés facilement traçables par une recherche sur Google Images, à l'origine publiés dans des journaux et des magazines internationaux comme *Drum* ou *Time* – établissant un engagement direct et méthodique dans sa forme avec les archives photographiques des années 1960 et 70 et revisitant ainsi l'influence de l'identité panafricaine.

Ce panthéon inclut les poètes de la négritude Aimé Césaire et Léopold Sédar Senghor, le trompettiste de jazz Miles Davis, l'empereur d'Éthiopie Hailé Sélassié (d'après une couverture de *Time magazine* du 3 novembre 1930, à l'occasion de son couronnement), Nelson Mandela (dans une tenue traditionnelle xhosa), Patrice Lumumba (dont la ressemblance a été recréée d'après des peintures "populaires" très nombreuses au Congo), Mohamed Ali (apparaissant sous les traits de Saint Sébastien sur la couverture du magazine *Esquire* en avril 1968), Malcolm X (dans un portrait pris à Chicago en 1961 par Eve Arnold), Kwame Nkrumah (sur la couverture du magazine d'actualités sud-africain *Drum* d'avril 1957) et Martin Luther King, Jr. (de la photo d'identité judiciaire prise à Montgomery en 1956 à celle du podium lors du discours "I have a dream" de 1963). King est le seul à être représenté par deux portraits.

Dans *African Spirits*, quelques figures sont immédiatement reconnaissables, tandis que d'autres nécessitent la réouverture d'archives pour y faire des recherches. C'est impossible, dans l'espace qui nous est imparti, de contextualiser la provenance de toute la série. (En tout cas, cette liste de références est uniquement spéculative : le fait est que ces images existent dans de multiples versions, qu'elles ont été rééditées et transformées selon les besoins, et ce depuis des décennies). Mais considérons les représentations que fait Fosso d'Angela Davis et de Tommie Smith, deux icônes dont les images continuent encore aujourd'hui de susciter des commentaires politiques, des analyses historiques et d'être appropriées par les médias tant populaires qu'artistiques. Leurs images ne sont pas figées. De plus, le fait que ces deux Américains fortement controversés –controversés en particulier à cause de leurs photographies léguées à l'histoire– soient performés par un Africain, revêt une résonance transcontinentale et montre tout l'impact de la culture politique afro-américaine sur l'autoreprésentation africaine.



Autoportrait, série *African Spirits*, 2008
© Samuel Fosso / Courtesy J.M. Patras, Paris



Autoportrait, série *African Spirits*, 2008
© Samuel Fosso / Courtesy J.M. Patras, Paris

Parmi ces quatorze “Esprits”, un seul reste énigmatique. Il s’agit d’un bel homme dans un costume croisé, la cravate sombre, le chapeau blanc et la montre qui brille, l’archétype du personnage plein d’assurance et de classe. Il pose devant un fond de tissu blanc déroulé jusqu’à sa bordure et chiffonné juste devant ses chaussures. Il s’agit de Seydou Keïta, d’après un autoportrait d’époque. Moins une icône qu’un souvenir presque oublié, la performance de Fosso en Keïta est un palimpseste dont la couche inférieure est l’histoire du studio de Keïta à Bamako, sa réception tardive dans le monde de l’art international et son talent hors pair pour produire des images qui définissaient la modernité africaine d’hier et d’aujourd’hui. L’autoportrait de Fosso – à la fois miroir et reconstitution – est un hommage au maître. C’est une photographie méta-archivistique – étant son propre sujet – à propos du médium et du sens qu’a la photographie en Afrique.



Autoportrait, série *African Spirits*, 2008

© Samuel Fosso / Courtesy J.M. Patras, Paris



***LE CHEF (CELUI QUI A VENDU
L'AFRIQUE AUX COLONS)***

SERIE TATI - 1997

© SAMUEL FOSSO / COURTESY J.M. PATRAS, PARIS