

SALIFOU LINDOU FOUANTA



SOCIAL GAME

SALIFOU LINDOU FOUANTA
SOCIAL GAME



CONTENTS

- 4 Foreword / Préface
- 7 A Conversation with Salifou Lindou Fouanta
- 37 Salifou Lindou: Active member of Cameroon's artistic revolution through the Kapsiki Circle
Dr Afane Ruth Belinga
- 47 From Nervurism or The Cry of Chaos to the Quest for Divinity on the Elusive Horizon of Life: A Philosophical Analysis of the Work of Salifou Lindou Fouanta
Dr Joseph Fouman
- 57 Works
- 145 Conversation avec Salifou Lindou Fouanta
- 177 Salifou Lindou : Membre acteur de la révolution artistique au Cameroun à travers le Cercle Kapsiki
Dr Afane Ruth Belinga
- 187 Du nervurisme ou cri du chaos à la quête du Divin à l'horizon fuyant de la vie : Une analyse philosophique de l'œuvre de Salifou Lindou Fouanta
Dr Joseph Fouman
- 199 Biography / CV
- 200 Acknowledgements / Remerciements

FOREWORD

I was fortunate enough to visit Cameroon in December of 2022 and spend some time in the Ateliers Lindou while we were producing a short film on Salifou Lindou Fouanta. Cameroon for me is a perfect microcosm of Africa with its wonderful people as well as its rich and complicated history while Salifou's personal trajectory through art represents the distinct sense of community and resourcefulness that propels contemporary African art today. Much as I am fascinated by his individual practice, I am equally in awe of the communal production he was part of with the Kapsiki Circle since the late 1990s.

As Almas Art Foundation, it was very important to us to capture both this individual practice and his involvement with the Kapsiki Circle, into whose radical performances I believe extensive research is long overdue. We were very fortunate that Dr. Ruth Belinga and Dr. Joseph Fouman accepted our invitation, delved deep into Salifou's practice and wrote insightful essays that thoroughly cover Salifou's art. While Dr. Belinga wrote an essay on various artists communities in Douala in the 1990s and specifically about Salifou's involvement with the Kapsiki Circle, Dr. Joseph Fouman wrote about the development of his artistic journey from the beginning in detail.

We are thankful to AFIKARIS Gallery for their incredible support and collaboration throughout the whole Salifou project, granting us access to their image archives as well as giving their time and full support during the filming of the short film. And finally, I would like to thank Salifou Lindou Fouanta and the Les Atelier Lindou team for all their collaboration and support in making this project an absolute joy.



With each project, at Almas Art Foundation, we seek to challenge ourselves further and contribute to an ever-growing archive of African art through artists and practices that we feel are seminal. To that end we are very proud to have worked with Salifou Lindou Fouanta and hope the readers will enjoy this volume.

Farah Jirdeh Fonkenell
Founder and CEO, Almas Art Foundation

PRÉFACE

J'ai eu la chance de me rendre au Cameroun en décembre 2022 et de passer du temps aux Ateliers Lindou pendant que nous préparions un film sur Salifou Lindou Fouanta. Le Cameroun est pour moi, un parfait microcosme de toute l'Afrique, avec ses personnes extraordinaires tout comme son histoire riche et compliquée. La trajectoire personnelle de Salifou à travers sa carrière artistique est l'exemple parfait du développement des communautés artistique dans l'art africain contemporain. Si je suis fascinée par sa pratique individuelle, je suis tout aussi admirative de la production collective à laquelle il a participé avec le Cercle Kapsiki depuis la fin des années 1990.

Pour Almas Art Foundation, il était très important de saisir à la fois cette pratique individuelle ainsi que l'implication de Salifou dans le Cercle Kapsiki, dont les performances radicales devraient, selon moi, faire l'objet de recherches approfondies. Nous avons eu la chance que le docteur Ruth Belinga et le docteur Joseph Fouman acceptent notre invitation, se plongent dans la pratique de Salifou et écrivent des essais perspicaces qui couvrent l'art de Salifou de manière approfondie. Alors que le Dr Belinga a écrit un essai sur les différentes communautés d'artistes à Douala dans les années 1990 et plus particulièrement sur l'implication de Salifou dans le Cercle Kapsiki, le Dr Joseph Fouman a écrit sur le développement de son parcours artistique en détail.

Merci à la galerie AFIKARIS pour son soutien incroyable tout au long du projet sur Salifou, en nous donnant accès à leurs archives, en nous accordant leur temps et leur soutien total pendant le tournage du court-métrage et nous sommes reconnaissants de leur collaboration. Enfin, je voudrais remercier Salifou Lindou Fouanta et l'équipe des Ateliers Lindou pour leur collaboration et leur soutien, qui ont fait de ce projet un véritable bonheur.

Avec chaque projet, au sein d'Almas Art Foundation nous cherchons à nous dépasser et à contribuer à une archive toujours plus grande de l'art africain à travers des artistes et des pratiques que nous considérons comme déterminantes. À cette fin, nous sommes très fiers d'avoir travaillé avec Salifou Lindou Fouanta et espérons que les lecteurs apprécieront ce projet.

Farah Jirdeh Fonkenell
Founder and CEO, Almas Art Foundation

**A CONVERSATION WITH
SALIFOU LINDOU FOUANTA
ARTIST'S STUDIO, DOUALA, CAMEROON**

Can you please introduce yourself?

My name is Lindou Fouanta Salifou. Lindou is the name my father gave me; Fouanta, my father's name; and Salifou, my first name - because I come from a large Muslim family. I consider myself a visual artist. I paint, I draw. I started with drawing. And then I did a lot of work putting together various materials. I have worked on many mediums. I did engravings and prints, because it is one of the artistic disciplines that I encountered in the course of my career as an artist, when I was a resident at the Arts Décoratifs [School of Decorative Arts] in Strasbourg. Today, I am returning to the canvas, I work a lot on there, do collages, blend together techniques on the canvas itself. I work with acrylic, I use pastel. I feel right now that I am the sum of all the experiences I have had throughout my career.

Can you tell us where you are from and where you work now? And more on your personal background: where were you born, where did you study?

I was born in Foumban, the village from which my parents also come, and I grew up in Bafoussam, because my father was a civil servant. He started his work there. He was forgotten by the civil service there, so this is where I grew up. I consider Bafoussam as my second village. I often go there because it has stuck in my mind. Sometimes I want to see again, to retrace my steps, to see where I grew up, to see people again, to see the streets again, to see the house where I lived. I am the eldest of a family of ten children: five boys, five girls. I was lucky to be born on my mother's side... I don't know if it was luck, it happened naturally. On her side of the family, my great-grandfather was King Njoya. My grandmother was one of the daughters of one of the women the king was very fond of. My father was a civil servant, a very caring person, and I had no problem doing everything I aspired to do. I was very tactile and I liked to manipulate things. I loved to draw and whenever I needed material to express myself, I had no trouble getting it. I think it's also one of the important things that enabled me to truly grow attached to the art.

You have told us about your childhood in Foumban. Can you tell us about the city? How would you describe Foumban as compared to Douala for example, to the rest of Cameroon? Would you say that your ties with the royal family influenced you? And is there perhaps a memory or a moment from your childhood that you would like to tell us about?

Foumban is the village where I was born. I didn't spend much time there; I was going there on vacation. It is a city with many hills. A city where the soil is red. The land is truly amazing. Of all Cameroon, I think it is the



darkest soil I know; and it's something that fascinated me: the landscape, the greenery, this contrast between green and the colour of this red earth. I remember when I discovered Western art, I saw the paintings of Cézanne, and there is one painting that particularly marked me: *L'Estaque aux Toits Rouges*. So, I started painting the valley opposite my family home. I called this series of gouache paintings called *Les collines rouges (The Red Hills)*. This red was more striking to me in the summer, and it fascinated me to see the houses like that, as if hanging over a vast slope. And this still comes up in my work today. Every time I travel in cities, here in Cameroon, I am very fascinated by these hills, like in Yaoundé, and unlike here in Douala.

I am fascinated when I am in a hotel and see this from a certain height – I only see the roofs because there are hills everywhere.

And so, after Fouban, when I arrived here in Douala and joined the artistic community, I met the artists. And I started to become interested in this urban aspect of the city of Douala, it helped me to realize who I was and am in a space that is in complete contrast with the landscape in which I grew up. It allowed me to take a step back, and observe how people live in this chaotic urbanity, in this urbanity where access from one point to another was not easy; where advertising was beginning to gain momentum; and where the billboards were put up in a completely haphazard way. I started to wonder, and my work also took another turn. I began observing the dwelling; to see, to seek, to find the elements, the materials which could allow me to work and to push my work to such an extent that I could touch people, feel them, feel their sensitivities. Still today, I select my subjects, then the material, the medium for my work. This is the comparison I can make. I think we always rely on the past, on our childhood. To see, to have a certain perception of the different places where we are, elsewhere.

You have been in Douala for about 30 years now. How have you seen the city evolve in 30 years? What has changed and how do you feel about these changes? How did that influence you?

The city has evolved, become more modernized, but very slowly. I remember that at a certain point in my work, I studied a lot the question of urbanity, of management of the city, with its various negative aspects: potholes, roads... I worked with a German artist; Christian Hanussek, on this question of precariousness. Constructions, cities, houses in precarious neighbourhoods. The very question of the distribution of light in cities, with power cuts and such... I took a lot of photographs with this artist, a friend. We wondered about these questions especially in the years 2013-2015. And today, when I see the city, when I see the work that has been done so far, it has been done very slowly, though the construction seems to have improved. It is very gradual, and I see that it is a question of mentality. It is a matter of managing the public good, the commons. This is also another issue that I raised later in my work, particularly with the problem of corruption which hinders development.

You told us about your childhood, Fouban, Douala, your parents. Can you tell us about your family in general, especially your children – their influence on your work?

My family belongs to the more intimate side of me. I had three children with a woman who passed away in 2015. Her name was Aïcha, she was from

Foumbot. We were of the same ethnicity. Our first child is a girl, Salma. The second, a boy, Tarik. And the third is Alamine, Alamine Daoud, who was born, and the next day his mother died. I got into a relationship very late, I had children at an older age, so I have young children. My daughter is thirteen years old, my first son is ten years old, and my last will soon be seven years old. I raised them alone after my wife died. It wasn't easy, because at a certain point, with my wife, we had become extremely close. When she passed, we had just made a plan for our life together, how we wanted to raise our children. And she was a woman who really had a sense of responsibility. This is the character trait that fascinated me most in her, and the one that made me want to live as a couple and start a family. But unfortunately, she is no longer here. She is no longer with us, she was taken from us just as my love for her was growing strongest, and I could have sunk when she left. But her death made me realize that sinking wasn't the right choice. I always think about the fact that people who leave physically stay, watching us; their spirit remains. And every time I do, I think she is still watching me. And I made a promise to myself to fight to make sure that I achieve the goal that I had set for myself, with her. That is to say in terms of education, schooling, that my children lack nothing and that they are proud of me. Everything I do today, I do it mainly for them... I am someone who loves people, someone very sociable, very generous; and my children are something I want to protect. I think they are not yet aware of what happened, what is happening, what I am going through, what I am doing, but when they grow up, they will surely understand. Perhaps this will serve them as an example: you should not give up in the face of difficult situations. You always have to keep your head high, move forward. It just makes you stronger.

Do you remember what made you want to become an artist? At what age did you decide to become an artist? Why are you an artist today?

I always say that it is hard to know, because it comes naturally when you choose to do such a thing, especially when you're a child, because children always play adult games. And there are kids who love cars, who build cars, and they put in a lot of effort to really create something. Especially for children who don't have parents who can provide these things for them. And there are others who spend their time building houses. And all this very often portends what they will do later. I just remember that very early on, even in kindergarten, I liked to doodle. I remember that every time I did a small drawing, I would run and show it to the person I valued the most, my mother. And I can still hear the echo of her voice telling me, "It's very beautiful, my child, you are a genius." My mother always said that: "you are a genius". I feel that for my son Tarik, as soon as he does a little drawing, because he imitates me a lot, he plays. He is very admiring. When he comes

here to the studio, he observes me, he is always watching my slightest gesture, and he runs over to me all the time to show me the slightest drawing he makes. I think that what I received from my mother, I apply it with him. I always tell him, "It's really wonderful", and that motivates him. That's how I grew up, and I wanted to continue because it's important. I think the environment pushes people to really get involved in what they choose to do. And if I'm here, I was saying so earlier, it's also because I was lucky to have parents who supported me, who gave me everything I needed. When I became a teenager and wanted to paint concretely, they allowed me to do so, and later on, they also accepted that I would stop my studies to initiate my professional life. Because when I stopped my studies, I went to work in a company as a draftsman; and this person gave me this opportunity, which I wanted to take. When I told my parents that I was going to do this, when I told them that this might be the only chance for me to be able to do what I love in life, my father agreed. He told me, "Do what you think is right." And he accepted, because he saw me grow, he saw that I had always been on this path.

Are there any memories or is there any advice, from your family, from friends, from other artists, that have inspired you in your career, words that still resonate with you?

There are many, many artists who have inspired me. We always start from something. But, let us not forget, I was also inspired by my environment and by art, by craftsmanship. By being exposed to art objects in museums, and crafts in Fouban. Very early on, I was attentive to objects that are a little out of the ordinary. My father accompanied me, because even as a child, he already knew that I liked it. He took time and took me to the Palace, we walked around. I observed. I was struck by ancient art, by the textures, the materials used. I wondered about the techniques. And when I saw the bronze, I tried to understand how they had made it happen. My father took me to meet the craftsmen, and he was always patient. When I asked them, "When are you going to do the casts?", he would take me back to see them when they were doing it. I saw how they moulded there, made fire, then blew on it. All of this greatly stimulated my sense of artistic creation and marked what I do. Sometimes I even see my collages, the way I put paint "juices" on them. It is a real pleasure, the most extraordinary moment for an artist, the essential moment. Afterwards, it becomes a work. People can say and do what they wish, but that is, in my opinion, when the magic truly happens. This is the moment when you occupy your life, you fill and fulfil it, doing something essential, because you are in sync with it. You find yourself in life. It's the most beautiful moment. This is the moment when even if someone hits you, you don't feel it. You don't feel the pain. I often think about this. When you really are in symbiosis with the

artistic work. You are in the artistic gesture of creation, you are in search of things: you turn, you question yourself. You don't know what will happen. That is life. This is the time when you really live. And this also happens in many other disciplines. For example, I watch football. When we play, we make passes, we shoot, we face the goal, we try to score. And a few days ago, I drew Aboubakar's goal [goal scored by Vincent Aboubakar during the 2022 Football World Cup], because I think it was a real artistic gesture. It is not the kind of goal you see every day. So, it is similar in a way. And I am sure in that moment he experienced what I am describing: he really felt alive. He was really *in life*, on some level of life where you really feel like you are living.

Can you tell us about your artistic process? The ideas that run through your work, and how do you work in general?

I consider that the artistic process for an artist is always the same. It is the medium with which he works that changes. This is why from one style to another, we often come to recognize an artist. In my case, I am as I said someone who touches a bit of everything. I really am a handyman at the start. I work with everything, but the most important thing in what I do is being able to dig into and reach what I feel. Achieve what I am aiming for, as though visualizing what I will achieve. But the artistic process is a field of experimentation. That is to say, when you reach the goal, it is like an intuition, you tell yourself that you are on a path, that you will find what you feel. But along the way, many experiments are done, of the order of intuition. Before you get there, the result is never what you think, it is never what you thought it would be at the start. But ultimately, you are satisfied with the sum of all that has happened, expected or not. My approach is very simple. It is rooted in experimentation, because experimentation is fascinating in that it is where you really actually find yourself, in your true nature; because things happen intuitively, without you calculating it. When I take a brush and swirl the paint randomly, when I see that it runs off: there you have it, it wasn't planned. And I realize, "This is great!" And it is at that moment, finally, that what flows in the work truly moves me. I even forget the line, the brushstroke itself. This is what keeps me going, what allows me to take a step back and say to myself, "If that is how it is, then that is how life is too". So, I say to myself, "Well, now I am going to stand, walk, and look ahead, firmly, with conviction." You must not look too far, because you have to see clearly if you want to move forward. In sum, if I go too fast, if I look too far ahead, I am not going to see the dripping paint, I am not going to feel that bit of intuitive restraint that prevents me from wiping off the dripping paint, that "mistake" that actually points me towards what is meant to happen next. I make mistakes, I do good things too. This is art; it is experimentation. I venture towards something humanely, naturally, by

accepting that I can make mistakes, by accepting that I can achieve great feats, and that it is not a tragedy if I have made or make mistakes. And if I achieve great feats, it should not mean that I should comfort myself with it, and no longer try. Because in the end, who am I? Am I really perfect? No. I discover myself. Art is to occupy, fill your life. I fill my life. Art really allows me to feel alive, to move forward, to have the strength to move forward.

You are one of the founders of the “Cercle Kapsiki [Kapsiki Circle].” Can you tell us about this group? How was it founded? Who are its members? What drove you to come together, and how did that influence your work?

The Kapsiki Circle, at the start, is a group of people who have the same aspirations; who get together; and who become friends. It is first and foremost a friendship. I arrived here in Douala, and the only place where I could go were the galleries, the exhibitions. At the time, there were not many spaces, and as soon as there was the slightest event, you found all the artists there, which were not many. It was just us. Here in Douala, there was Hervé Yamguen, Blaise Bang, Hervé Youmbi, Jules Wokam, Joël Mpah Doo. And at a certain moment, while gradually getting to know each other, we realized that we had the same affinities, the same aspirations. And our friendship was born from the admiration we have for one another. Between us, we talk about art, we share with each other. At one point, we thought, why not even work together? What one must not forget with the Kapsiki Circle, is that at some point we wanted to do things together, to produce collective works. There are many works which we produced together. For example, *Cabines de relookage*, which we made in Sélestat in Alsace,





France, when we were at the Decorative Arts in Strasbourg. We also made *Bourse aux odeurs* [Smell Trade]. The works were very often installations, but really quite thought-through. When I mention *Bourse aux odeurs*, you must understand that we truly explored the notion of smell in art. We really brainstormed, many tried to go beyond the limits of the conventional, and we decided to get together as a circle of artists, to move into a space where we could really meet. Later on, we organized exhibitions. We also worked a lot in the public space, because we realized that going to exhibitions really just applies to educated people, to expatriates... Our great concern was there. If you do not or cannot come to us, then we go to you, we do things, even in public places, we did artistic “acts” there. In the street, at a crossroads. And we did not limit ourselves to the plastic arts. We screened films, we even invited cartoonists and illustrators, taggers... We touched on everything and anything. But we focused it all on the street. Most of the time, the space really allowed us to organize workshops with younger generations who we found progressively more and more involved in art. We wanted to allow them to express themselves and show their work, those who could not exhibit in renowned spaces. It was really our aspiration. And I think it paid off. Today we don’t have enough time; we are all involved in the art scene. Jules Wokam is a truly brilliant architect. He is making his mark on the city in real estate, in the construction of houses. He is imprinting his style onto it, leaving his distinct mark. Hervé Youmbi

has also had a remarkable career. Blaise Bang is now in France with his family. And even today, when we know that we are all here, we meet, we have a drink together, we laugh, or we talk. The good old times.

Can you explain to us where the name “Kapsiki Circle” comes from?

I do not quite remember how that choice was made. But Kapsiki is a peak in the north of Cameroon located in Maroua; it is very high. Kapsiki calls to our aspiration to go further, higher, and surpass ourselves, to do things. We are the Kapsiki.

Can you tell us about the evolution and development of your artistic practice? The mediums you use have changed over the years; why so?

I worked a lot in relation to the art scene and to the other artists, to the movement. Because it is obvious looking back that there was an artistic movement taking place, in which I embarked, telling myself that I was going to explore things, and that I wanted to make things happen. It's a personal approach, but in my eyes a real artist is also a committed artist, one who is motivated by the desire that things progress in society, and that the very situation of artists improve. From the start, as soon as I put my suitcase down here in Douala, my challenge was to work as an artist and to ensure that there be a real artistic scene. There was none, the artists could be counted on the fingers of one hand; there were no galleries. When I arrived, it shocked me. I said to myself, “You can't be an artist in a space like that.” That is why we created the Kapsiki Circle. The aim was to make things happen for ourselves, to be able to show our work for ourselves, to be able to help others to show their work.

So, I encountered an art scene which I joined. I was not isolated from what was happening. I had to get in there and act, bring in my vision of things. At a certain point, I realized that the work was much more about the recovery of objects – something that happened out of necessity, because there was a lack of material to work with here. That is why I worked with various materials, and with soil. When I arrived in Fouban in my village, my mother was surprised when I picked up the earth, I put it in plastic, and I returned to Douala with it. I mixed it with binders. I prepared my canvases with it, I painted. With the little paint I had, I put only small spots of colour, to save money. It fascinated me; I said to myself that it was extraordinary. And yet it came from a desire to be very minimalist in my work, which was caused by the fact that I ultimately did not have a lot of paint. It was at that time that I realized that in reality, when you lack something, when you are in need, it also pushes you to be more creative. The work is done in a very simple and natural way, it becomes original. Later I understood that

sometimes you have to put yourself in difficulty. When I arrange my studio space, I put obstacles, so I have to jump or twist around to get a type of paint. And all this puts me in conditions of discomfort that push me to do things that I would not have done if everything was fine. I worked like that a lot. Today I am a little tired. I am starting to have injuries, back pain. I try to make things more comfortable for myself so as not to suffer too much. But I worked for a long time in complicated situations, telling myself that if I am sitting badly, I am going to make a line that won't be the same as if I am sitting on a comfortable armchair; and that pushes me towards other, new, different things. That what is interesting. To provoke situations that lead me to surpass myself, to go beyond myself.

Does the fact that you are Cameroonian, and a contemporary African artist, influence your work? How important is it to you?

I am a Cameroonian artist, an African artist, a contemporary artist and also a universal artist. I think that the fact that I am a Cameroonian artist naturally influences my work. This is undeniable, and I experienced it when, for the only time in my life, I spent an entire year outside Cameroon. It was in France when I attended a residency at the Beaux-Arts in Strasbourg. The experience was quite hard, because I was leaving, and like everyone else, I was dreaming of traveling. But after three months, I started to panic. To start off, the climate, when it started to get cold, to snow. It was hard, because I was having this experience for the first time, I had not expected it. I had heard that it was excessively cold. And it was really a sudden feeling, it truly afflicted me. I also realized how, again, I was talking about a discomfort that can be interesting in artistic creation. I realized how the urban space, while it was smooth, square, was nevertheless difficult to live with in France. I realized how interesting it was to go out and live in this urban space. Certainly, it presents its own difficulties to circulate and to be in the noise here, in all this disorder. But it is also a sort of life form, it is alive, and I missed it. I often walked in the street. I could walk almost 300 meters without seeing anyone. I did not see many people walking around. And when I arrived, even in a restaurant, I sat in my corner, still without seeing anyone. You rarely see there someone come to take your lighter without even greeting you. I understood how much I missed being here, living this, how inspiring it was for me. I understood that it was my source of inspiration to be here in Cameroon too. But all the same, the fact of living there, the work I did there, also evoked those surroundings, that dull, smooth and calm atmosphere. What I felt all this time, for the rest of my stay, was the desire to go back and return to my habits. This is what is fascinating in life. And that is what I actually understood through my research, my work. Whatever situation you find yourself in, you just have to adapt. Forge your own way of evolving and moving forward. And it may be

a matter of habit, but I think it influences my work a lot, the fact that I am Cameroonian and that I live here in Cameroon.

I also had another experience when I went to live in Quebec for six months. I felt that too. I wanted to change settings a bit after the death of my wife. I really wanted to take a step back, go somewhere else. I worked a lot, and I think it was during this period that I was able to really reconcile with myself. I was able to surpass pain itself – this pain that I had experienced. It helped me. Sometimes you have to withdraw. But what is certain is that I have always felt the desire to live here, and to work here. I really want to feel concerned by, involved in the environment here, where I was born, where I grew up. And I have always thought that this is where I have to be, this is where I can be real, this is where I can really be in my work.

Do you see your work as part of a movement or a reflection to maintain Cameroonian culture and identity? Do you think that there is a duty to preserve and remember in your work?

I think that my work is in the continuity of the artistic work which existed, which was, in the past; that I am a contemporary artist, therefore I am the transition, it is inevitable. I react to what I am living today. I reflect on what has happened, and I am careful not to repeat it. I want to be in the continuity, and really be an actor of the present, of what is happening today. I think that we have to be careful about that, not to repeat what has been done, we really have to create, make a creation on the basis of what we are experiencing today yet relying on what has happened. Building on what has happened is a natural thing. I was born, I grew up with my parents who were raised by their parents, who were raised by their parents too. And the education we receive impacts us. What parents have experienced impacts their children in a natural way. I am aware of one thing. There was a terrible moment when, over the course of colonization, the local culture was completely disrupted in such a way that some things were lost. I am aware of this and I am not complaining about what happened. It is from and in the past. I simply want to live and continue in relation to the consequences that this has created, and to be the actor and the witness of what has happened. My grandfather was a *boy* during the German colonization. And that, my grandfather never actually told me. But I felt the humiliation, in his behaviour, his dignity, his pain. It is transmitted even without being said. It passes from generation to generation. And all you can do is try, as I was saying earlier, to go and see what happened before trying to confront it; to try to understand.

I am sure that if we had today the works that were made in the past, of which we have traces today through other objects in museums, such as

that of Fouban, we could have found more sense; if there hadn't been these upheavals. But life is as it is. We have to move forward. I make the effort, as when I was talking about performance, to do with the means that are ours, drawing from the environment. But I do so in another context today. For me, performing as I did it was a necessity. And otherwise, I would have remained with my paintings. I understood at a certain moment that it was important. Even when I paint on a canvas, I consider that I am "in an act," in action. I lay down a performative act, which is considerable, which must be considered. It is sacred. It is a pity that I very often live through this alone. You do not see me painting at any time, because I am in the privacy of my studio. But for me, it is sacred. It is, as I say, the moment when I live real life, when I reconcile myself with myself and even perhaps with my ancestors. I have the conviction that I am with my ancestors, because I am convinced that there is an impact. Even if we do not exactly know what has happened, or why or how it happened, how people behaved. I am convinced that the education we receive, even without saying it, without talking about it, has an impact on people's behaviour. Like when I talk about my grandfather: he did not tell me anything, but I am sure that the relationship I had with him and the moments, the actions, the words I exchanged with him impacted my work; that what he experienced, he passed on to me. And that today I continue, perhaps what he transmitted to me will then pass on to future generations, that it will be perpetuated infinitely.

Can you tell us about your performance work? What is in your eyes the power of these performances on your audiences? Do you think that the message is perceived differently when it comes to performances, as compared to a painting or a drawing?

What really motivated me in performance work is the inspiration that comes to me from my culture and from the objects that nurtured me when I was younger. When I arrived in Yaoundé and the director of the Goethe Institute, Peter Anders, looked at my work, he was fascinated, and he pushed me to work and to make an exhibition. He thought that I had a workshop when I was living in Yaoundé. When he saw my work, he imagined that I was a great artist, with a studio space there. Yet I had nothing, I only had my room. I was going out to work at the agency, and I was lucky that my boss liked my work a lot too. He had even put a canvas in his office. He helped me to find a space to make art. I made my first exhibition, working a lot, drawing inspiration from these objects that I had seen when I was young. After this exhibition, I continued to wonder about the functionality of these masks, of these statuettes. My grandmother used to tell me about the use of all these objects, for rituals or otherwise. I wanted to explore these objects further, also working with my body, but

all-the-while remaining contemporary. I think that I am the first person to have done video art in my circle – it was driven by a sense of weariness, anger, especially at the economic situation. I made a short video in which I got naked, because I felt that the best way to scream through my body was to get naked. I mixed paint on the easel, applied it to my butt, then took a canvas and made a print with it on a sheet. I called this video *Mon cul* [My ass]; it was a video that was to be at the centre of my second exhibition at the Goethe Institute. Shortly after, I suggested to him *Regard de l'intérieur* [Look from within], a huge exhibition-performance. This video that I had designed was set to lie at the centre of the exhibition, itself the result of work that I had to do on stage in the theatre space. I had to stage myself in a space where I had reconstructed my studio and where I had prepared canvases that I would gradually paint, finish and sign, finish and sign... There were three models; they had to pick them up, and hang them at assigned spots across the room, always surrounding this video. Then, when the performance was over, everyone spread out in the room to see the now-hanging works that I had performed making on stage. I really liked this performance. Just like *Albatros*, which I did recently, with performances of paintings, engraving and hybrid sculpture in the middle of the room. I really like to combine techniques, and put myself in performance as if I entered into communion with these objects that I use and that I create. I think that unconsciously, I started the performance because I was in a quest to know how these rites, also performative, were done with these masks. I had been told that all these objects that we see today in museums had a function, whether in healing, or for the city to be spared misfortune. What fascinated me the most was this power to heal. There is an object that I found a few years ago, when I went to a workshop in Fouban to learn how to work with bronze. This object is called *pambete*. They are small bronze objects, which have neither head nor tail. An oval shape, with legs. And I wondered about this object. I asked the artisans what they meant. They pointed me back to a ritual where you kill a rooster, share some kola, then dance around it. For example, for a couple who is not fertile and wishes to have children. This story only comforted me in this process. I understood once again the importance of performing with objects that we create ourselves. The last performance I did, I did it with Gabriella Badjeck, a very talented artist-performer whose work and sensuality I love. It was a performance dedicated to my wife. We made an object, which we manipulated [like that]. And at the end of the performance, I saw people crying. I knew that they understood that I was talking about the pain of losing my loved one. But I think that the fact of having performed around this object brought many more emotions. And that is where performance matters. Performance is a moment when your mind is suspended, oscillating in a fragile balance. The greatest performance for me is seeing someone walking a tightrope, hanging in mid-air. All this time, all we can think is that he is going to fall. It



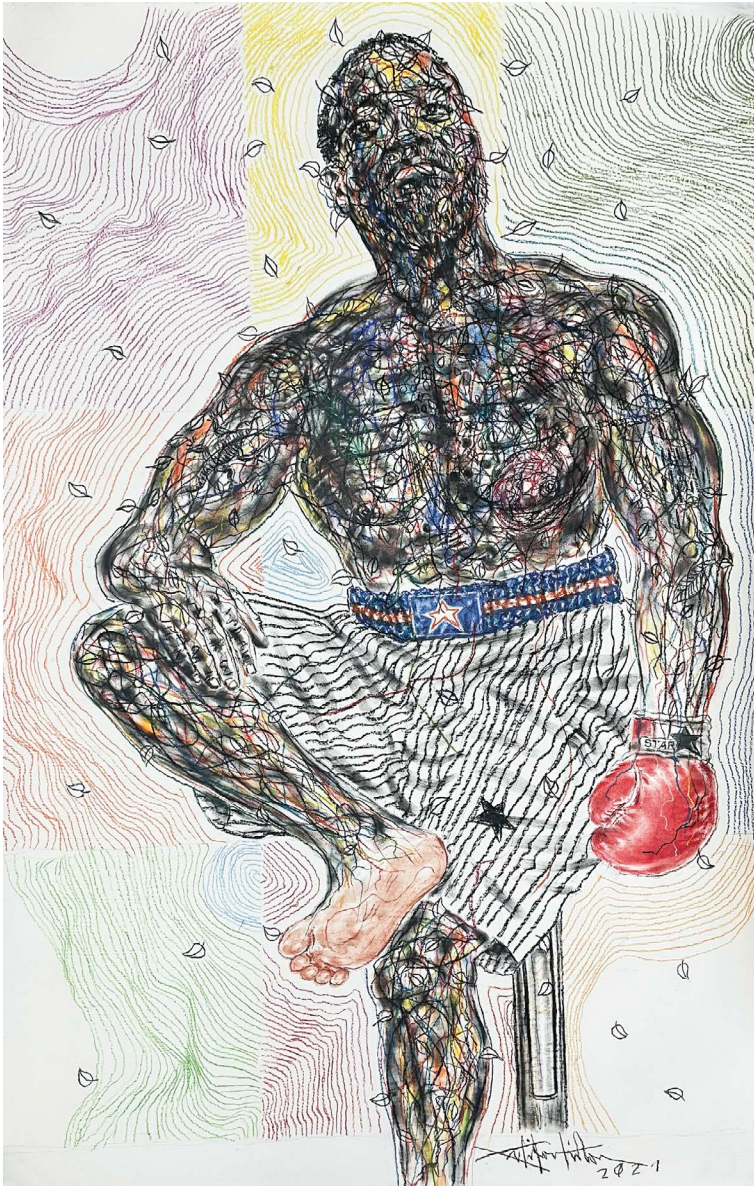
is gripping sensation, it takes us out of the person we are, out of our body. It takes us elsewhere.

Can you tell us about your Politiciens [Politicians] series? It is one of your most emblematic series: how was it born, and how has it evolved?

The *Politiciens* were born because I see myself as an engaged artist. For example, *Albatros* is a very committed work. I was already talking about a political event that had happened. Right after that, I became interested in telling stories surrounding political life. I had to create characters that would be easily identifiable, like politicians. These characters, I wanted them to be dressed, each time wearing the same striped suit, simply because when I was younger, I had realized that politicians always dressed always in a suit. The more stripes, the more “refined” the suit. When my father bought clothes for us, fabrics to be sewn, the ones with the most stripes, the softest, cost a little more. And when he used these fabrics to



sew us clothes, we called it *tergal*. They were shiny silk fabrics. He sewed small ensembles, short-trousers, pants with four pockets. And so, I think that those memories are one of the reasons why I draw politicians like this. It is also a question of aesthetics; how to fill the space in the canvas and create movement, even as they make gestures, facial expressions, the clothes on them speak. The reflections that I create by rubbing the stripes with my finger are those of their shadows, to mark this movement even further, to emphasize these gestures that these characters make. I think that what makes me proud is to have conceived this recognizable outfit, and now, every time I draw it and put these stripes on, it smells of politics. It amuses me. But it is a tool that I use to tell part of a whole, one which is only one link in the story that I am telling. Because today, I do not just work on politicians anymore. At the time, I made canvases only addressing the political scene; but I am now looking increasingly at society itself. I am currently working on a series that I have called *Social Game*, in which I include ordinary people, especially the less fortunate, people who are

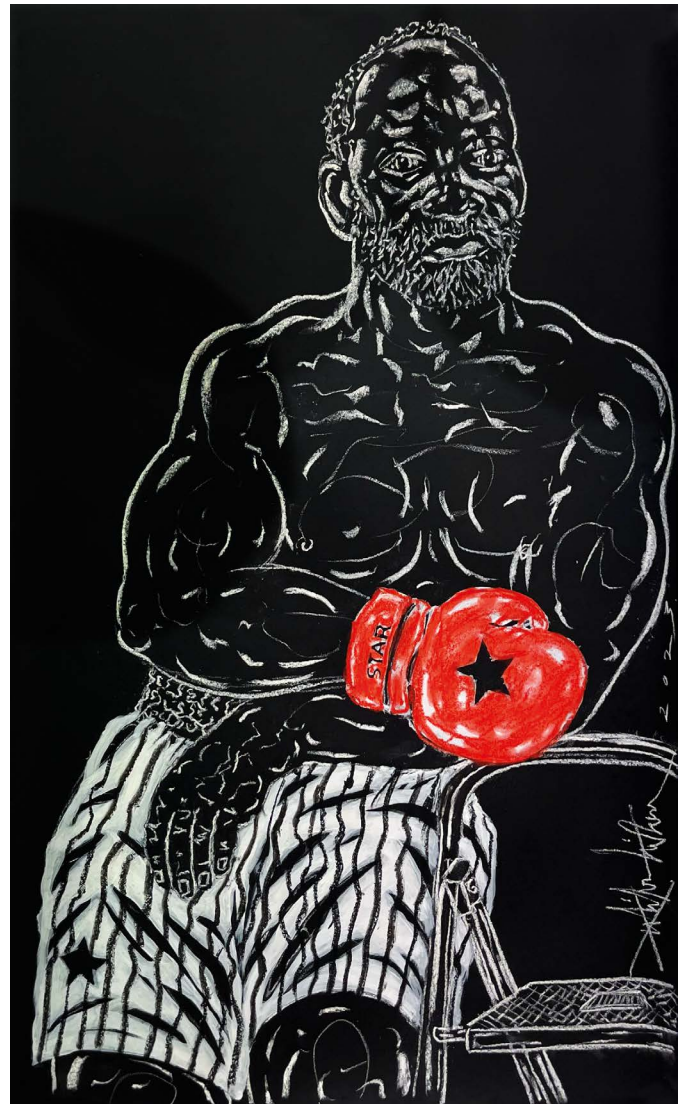


under political pressure. It is quite a change, a shock, because I stage these people who suffer, and I put them face to face with these politicians – so that they can confront the realities, what is really happening.

You talked about your series of Politicians; let us now turn to another series or recurring motif that is important in your recent work: that of the boxer, which also appears to be a self-portrait. Can you talk more about it? Why represent yourself as a boxer?

What I will first note is that in all the drawing work I do, I try to show the fragility of the human being, which at the same time is his strength. I find it in boxers. I represent myself, because I am an actor, but I am also a human

being. I am just like all the people I interpret on my paintings. And I thought that it would be fairer to put myself on the stage, that it would attract attention because I am desperately trying to show this fragility – but by putting myself in the posture of a powerful man through the muscles I “put on.” It is in fact the fragility that stands out. I first drew the boxers in black on a white background, on white paper. Today, when I draw, I rely on the texture of bodies and on transparency; I express this fragility of the being. And for *Politiciens*, I try to show this narcissistic side. Now, I still work on my boxer self-portraits, but on a black background. It is the opposite. Just like the opposition between this strength and this fragility: the transparency that I create to demonstrate this fragility. On a black background, if you look closely, you can see that I am inspired by the reflection of glass. And everyone knows that glass is breakable, fragile. It is no longer scribbles,



Boxeur noir 6, 2023, pastel on paper, 100 x 65 cm

but reflections that I bring, in touches. And there appears once again the fragility that I try to show. It is a duality. Facing the canvas, what creates emotion is the shock – the shock that each time I create things, I create or bring forward a duality, whether in matter or in concept. I do not always play with duality, I also simply paint the fragility in strength, in power. I am in a process that leads me to show, to touch on the narcissism of the human being. I am talking here in particular about working on a white background, with the squiggles, the textures that show through. Sometimes, I let glimpses of the guts, the bones, show. But here, I am in the world of glass, of reflection, of black. It reminds me of the French artist who paints with black, Pierre Soulages. His material is light, the reflection, it is not the black that he places over his works. I try to play like this, to express myself as clearly and spontaneously as possible. And these drawings that I do on a black background, I do them more spontaneously and more quickly. This is of course part of internal workings that belong only to me: I like that with a line, like that, I can express something strong. I aspire to this.

To continue on the topic of your boxers. We see that there are other hidden, recurring motifs, in particular the lizard that appears on the arm of some of your boxers or these leaves that fly away, and that we see almost everywhere. Can you tell us about these symbols, their meaning?

These symbols go back to what I was saying earlier: by talking to myself, I realize that there is always, even without saying it, an impact of those who have come before, and on what will come after. I always draw inspiration from experience. When I was little, going back to my childhood, I was very fascinated by my grandfather. I spent more time with when we were in the village than with my father, perhaps because I saw my father every day. But my grandfather was a really atypical character. He was a grandfather that I am sure many would love to have. He had a hunched back and, as we are Muslims, he was always dressed in a *gandoura*. And he was still walking, arms crossed behind his arched back. He had a truly majestic gait, very dignified, fascinating. I told myself that I would like to age quickly to be like him. He was also a roper. He made ropes. He had cattle, sheep, it smelled in the compound. He would always go collect the vines from the people who extract the palm wine, who cut and prune the palm branches to get to the sap, and let the leaves fall. He was very connected with these people. They would tell him, “go to such a place, you can find them there.” And, sometimes, they even brought them to him because he needed them: he removed the main rib of the palm, and he cut into strips, he tied a knot, he twisted them at the level of his toe, and he rolled them. He tied three vines and he rolled them one by one, and when he let go, it was very artistic, it came together as a rope. And those were the ropes that all the people in

the village who owned cattle used. He sold them at the market, and people even came to buy them at home. When I got older, I would deliver them to traders who would sell them for him and give him the money; sometimes I would even collect the money and go back to give it to him. He was old and tired. The other thing was that he was old; he had rheumatism and he always carried small tins and containers with him, with powders in them, plant powders, crushed bark... And he called me when he was in pain. When you love someone very much, you can brave it all. My brothers and cousins did not dare. But I agreed to do it. I had to apply it where it hurt: on his back, or on his leg. I was scalping him with a razor blade. And as soon as the blood appeared, I took a bit of this powder, and I rubbed it on the spot, and immediately it calmed down. Afterwards, he was relieved, I saw his mood change, he wanted to go back to work. It worked, and it reassured me. In my work, when I started making pastels, I had to find, just like for the *Politiciens*, this striped garment: it is a pretext to use them. Pastel is the main constituent on the canvas. I had to find what to build with, what texture to give to my characters. So, I thought about what I was going through with my grandfather, and about this potion that came from leaves that healed, that calmed the pain. When I draw characters surrounded by these leaves, it once again calls back to this fragility. There is also the ecological aspect, to show how important nature is, even for human beings: to remind people that, every day, we eat what comes out of the ground, it circulates in our veins, it goes into our body. It is a kind of metaphor that I weave with the leaves, to reconstruct and evoke the body - to express this relationship that human beings have with nature.

Have you gone through any hardships or difficult times in your career? And how have these hardships influenced your work? And how did you emerge from them?

When I arrived here in Douala, I was an employee. I worked in a printing house, in offices. My role was to draw, and at the time, there were no computers yet. Nobody imagined at the time that there would be the internet, so all I did was not only draw, but also retouch, edit, that is to say a whole process that today happens on a computer. It was really very hard and very manual work. At some point, I decided that I had to stop. When I did my first exhibition, I knew that I had to dedicate myself to it, witnessing the interest shown in my work, in particular from the director of the place who insisted on my doing the exhibition. This challenged me. I decided to stop working at the agency even though I was earning a good living. My second employer even paid me double of what the first did, because he really liked my work as a graphic designer and especially as a draftsman; he made a lot of pamphlets. At the time - you do not see this anymore - newspapers, magazines, had drawings, little stories on the final pages. It

was very common. And this director sourced his drawings from the office where I used to work: that is how we met. I started to travel; I went to the Dakar Biennale; I also went to a symposium with other artists that I greatly admired, Joseph-Francis Sumégné and Pascal Martin Tayou, in Germany. When I got home, I said to myself, “well, it will certainly be a lower income from the agency where I work. But I am going to stop this and devote myself to art.” It was a tough decision. Was I going to hold on, to survive? I did not sell my paintings on a regular basis, and I was doing more abstract work at the time, in which I used a lot of materials. You really had to be a collector and someone knowledgeable to buy my works. And yet I stopped my office work, and at that point, it really was difficult. I spent two years, three years, without a house nor a workshop; I lived here and there. And of course, I had to fight, work tirelessly, to be able to sell my paintings. That is when I had the chance to begin working with MAM gallery. The gallery included me in a group exhibition in the early 2000s. And after that I exhibited regularly, permanently at MAM gallery and at Doual’art. I exhibited more “sellable” works at MAM gallery, while Doual’art was for me a place of experimentation where I could do a performance, play around with other techniques. And with all these exhibitions, I started to sell, and be able to provide for myself. It was even then that I thought about starting a family, that I got into a relationship with my late wife, because I finally had an income, if only from time to time. But it still was not quite there. Today, since I have started working with AFIKARIS, which is a professional and structured gallery, I really manage to get by.

Staying on the topic of hardships throughout your life, has the pandemic influenced your work?

The period of the pandemic was also a difficult time. For me personally, and for everyone. For me as an artist. It was not easy being isolated like that, not being able to go out. But I was lucky, it was a period when I was already working with AFIKARIS in Paris, one of the galleries that started during that time to explore online exhibitions. And I even did a collective, physical exhibition with AFIKARIS in that period. After this rough patch, this exhibition was really good for me. I was able to sell some works and make a small living, while many others could not. It was nevertheless difficult, because in artistic creation, there is freedom. You have to be able to be free to see, to move, to go. Artistic creation requires that the artist be able to have the freedom to live, naturally, because that is what he feeds on. I think that it also played on the works that I produced. I remember, during this period, as I was working with Gabriella Badjeck, we saw each other almost every day. And since we could not go out, she came to work here every day; and I ended up enjoying it. I think that it was because of the pandemic that I did the *Bergères* series. It’s a nod to the minotaur. This Greek myth – but it



is the woman that I am bringing forward here. I started doing portraits. It was Gabriella who posed in this series. It pushed me to make many of the things that characterize in my last series and are still present in what I do today.

This year, in 2022, you were one of the artists selected for the first Cameroonian Pavilion of the Venice Biennale, one of the most prestigious biennials in the world. Can you tell us about this experience, how you felt being selected?

When they got in touch with me, I actually did not really know the scope of the Venice Biennale. I knew the Documenta in Kassel. I thought that it was the major event in the art world. So, when I received this message, I did not really take it seriously - at first, I thought it was a joke. The woman with whom I was talking told me that I had to present a project for the Biennale. I did not even Google it. There were some Cameroonian artists who had been at the Venice Biennale, but with galleries that had exhibited there. So, I just did not take it too seriously. It was when I had my very first solo

exhibition at AFIKARIS that I understood. It was a month and a half before the biennial. The woman in question was part of the organizing committee and the curatorial team of the Cameroon Pavilion, and she knew that I was in France. She wanted me to come to Italy, to discuss the materials to buy in relation to the project that I had sent. And I was even reluctant, because until then I still did not take it seriously. And it was when I spoke about it to Florian, the director of AFIKARIS, that he said to me, “you are invited to the Venice Biennale, you are going to the Venice Biennale.” I immediately understood from his way of telling me that it was important, that we had to go. And they made me come there. I had three works presented in the project.

There were flags of sorts inspired by the different symbols of ethnic groups in Cameroon. It is a reflection on the question of patriotism, and especially in relation to the topic of English-speaking, the situation in the northwest and southwest of the country. With these flags, I tried, through the chromatic range, to integrate the symbols and colours of the different regions of the country. It is a way of interrogating people on the notion of living together and patriotism. And on the other hand, there were the *Politiciens*; I had just started working on a black background, and I presented a triptych. And finally, there was a work on exodus and the family, because this topic is close to my heart. With everything that is happening in the northwest and in the southwest, and this is what really touches me a lot, there is uprooting. Despite all the deaths, the losses, all the violence that is happening there, what remains and what will remain is uprooting. People who have moved, who are fleeing the war, who have settled elsewhere, and who may never return to their land, to the land of their ancestors. For me, that was really what I wanted to talk about there, at the Venice Biennale. I always work on themes, social issues that affect me. And representing Cameroon, I could not talk about anything other than that.

I would like you to come back to how your children interact and appear in or contribute to your works. For example, we can sometimes see their homework pasted onto your canvases, or drawings that they made and that you integrated into your works.

I always knew that I would never force my children to do what I do. I would actually like my son to become a successful footballer, because he looks good. But I notice that my first son likes to draw; he does exactly as I did with my mother. Every time he draws something, he comes over and shows it to me. And I think that this is how it starts. Their school is right between my workshop and our house. Every time they come home from school, they stop by here. Sometimes they want to draw; they want to keep me

company, or I want them to stay with me and I give them slips of paper and tell them to do what they want. They use my paints too. My first son really seems to master the art of drawing, and my second is a colourist, he has his mark. It is like a performance, I like to see him mixing colours, he does it and I feel like it is natural for him. Children are capable of doing amazing things with colours. And when we get older, we get less creative, we always tend to do well, as we are expected to do, even if we want to do badly. We are less able to let go, including with colours. That is why I was talking about discomfort; that is where I find things. Sometimes I just give them my canvas. They do whatever they want on it. And afterwards, I come back to it in relation to what I want to do. I try to erase here, pick up there. I have a process now; I do not erase the paint by putting one layer of paint on top of another; I erase by sticking a paper on top. And that is how I construct my works. When I miss, I stick a piece of paper on it, and I go back to something else. My children make small paintings on papers. I cut flowers from them; I glue them on the work. I sometimes reconstruct my painting with what they have done, to please them. When I finish a painting, my last one often comes to tell me, "Papua, I did that". They are happy. There is nothing more natural and more beautiful.

What do you think of the Cameroonian art scene at this time? How do you see it evolving in the future?

I am very confident about the contemporary art scene. Especially because in recent years, I have been receiving more and more young artists here, from the Beaux-Arts in particular. I have been working for a few years in partnership with the Beaux-Arts de Nkongsamba to welcome in my studio, each year, a certain number of artists – because my studio is not big enough. The maximum that I could accommodate is ten people. For a few years, since the Beaux-Arts have existed, many young people have come from these schools. The scene is expanding, becoming more dynamic. And for that, there have to be artists, galleries, we have to think about creating museums. And we need enthusiasts, art critics. I unfortunately take this opportunity to say that some art critics work on particular artists only to promote themselves, for their own personal interest. The stars are the artists. However, these practices perturb the artistic scene as we want it to be. We have to give the opportunity and the visibility to artists, to their work, everyone. I believe that journalists have to do their job and dig deeper, research, they have to rub shoulders with artists to really understand what they are doing, to be able to say what needs to be said, in appropriate and relevant terms. We also do not put enough emphasis on patrons, but there have to be people who support artists, who give them the opportunity to create, to produce certain works, and who really do it out of passion. Everything that is done well is done out of a passion. They

must not do it out of self-interest; they have to do it out of conviction, because they sincerely think that it is going to help bring these artists to life, give them the opportunity to travel, to go elsewhere, to see and experience the difference.

I nevertheless remain confident, all-the-while being conscious that other areas are also at stake here, in particular political power. We need the people who ultimately are in power to do what they suggest we do when they are still with us, rubbing shoulders with civil society. Because that is where it all starts. When we fight to lead people, we must respect and stand by this conviction that drives us. We must not drop it, and plunder taxpayers' money, do nothing. There are all these aspects that must be taken into account for things to work. You have to put the artists first. Artists must be given the opportunity to create.

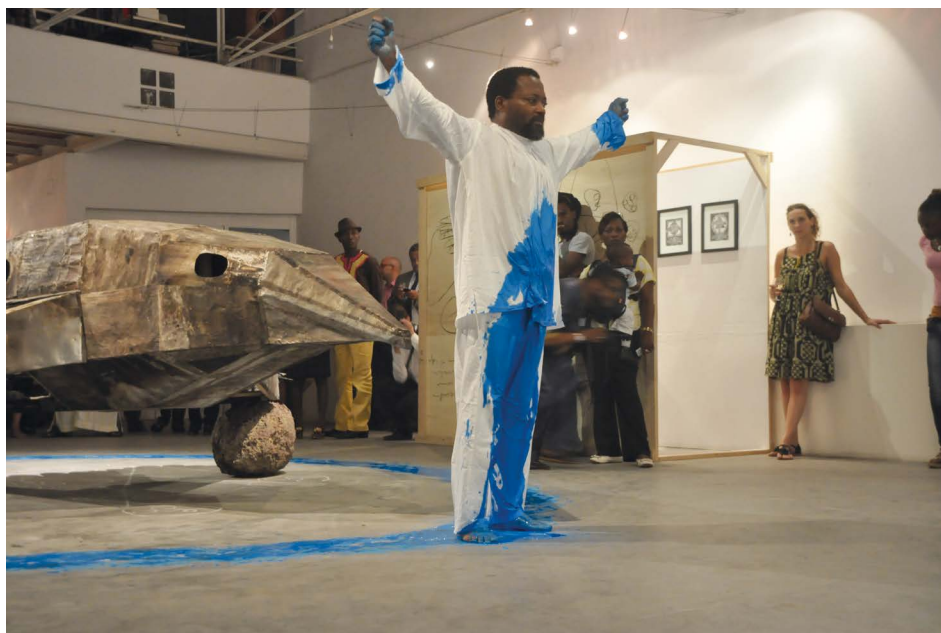
Do you have any plans for the future, any projects?

I do not make many plans. Usually, as in my creative process, things happen spontaneously, as I put the pieces together. It is impossible for an artist to really have projects, because the situation changes all the time. Mood also changes all the time. The mood of an artist evolves according to the news. Right now, I am confronting as I said my *Politiciens* to broader society. They are talking to each other, looking into each other's eyes, telling each other the truth, and I strive in the movements that I create, in their attitudes, to make certain situations intelligible, and to encourage a reflection. I do not know what will come next, but very often it comes from what I am doing in the present.

OMAJ FOUNDATION, DOUALA, CAMEROON

Can you tell us about the space we are in, the Omaj Foundation?

The Omaj Foundation is an art centre that I discovered a few months ago when the owner, Patrick Ehode, contacted me saying that he was looking for artists to present their work in the space. So, I answered the call, and went there, and suddenly thought of the *Albatros* sculpture that I made a while ago for *SAVE* [retrospective exhibition], and which was part of a large installation with other pieces of mine, called *Les fleurs de décombres* [Rubble flowers]. There was a first exhibition, entitled *Albatros*, and of which I wanted to propose the continuation here. I wanted to tell what happened to the Albatros, the presidential plane that caused quite a controversy - which had been ordered and had revealed the embezzlement of many state figures in Cameroon. The space now houses this work;



I wanted it to be seen by the public who will come for the different activities they will carry out.

You mentioned the *SAVE* exhibition. Can you tell us more about it? Where did it take place? What were some of the topics addressed? And what did you show there?

The exhibition started from an idea I had with my assistant Gabriella last year, when we noticed that many works in my studio were quite dated now and had never been seen by the public. We decided to organize a small exhibition to present them. It started in the form of a retrospective, which became even more interesting when we thought of doing several retrospectives in several cities, notably Douala, Yaoundé, Foumban, my native village, and probably in Europe, because my professional and artistic activities are most present there. I have been working for a while with AFIKARIS, which is an important gallery in Paris. And so, I thought it would be interesting to do a retrospective in the various places and circles I encountered throughout my artistic career.

So for you, considering this exhibition, it is important to share with future generations your work in these diverse places where you have been, to show what you have done - for the memory?

Yes, that has always been one of my main concerns - to work as an artist, to explore things, but also to share them with people. I think that those are the two motivations that drive an artist. The first stage of the work is much more experimental, the artist takes pleasure, solves his existential



questionings through his creations. But after that, he feels the urge to share this experience with the people around him. This is the reason for this work. I do not really feel like being alone with it. I want it to be exhibited in this space, so that the public can enjoy it, discuss it, so that we can remember what happened, together. It is a trace of the collective history of our country, of which I wanted personally, as an artist, to show my perception.

Can you tell us about *Albatros*, how you conceived this work – its history, its materials?

As you can see, it is quite a large object, comparable in fact to the scale of the story surrounding it, and its seriousness. I wanted this work to take on a proportion commensurate with what happened. This is the idea behind its size. It is a piece that is made up of many elements. The first *Albatros* that I made included a hollow space, in the shape of a coffin to evoke the dead, the human and psychological losses that this event caused. And there was a video inside that was projected from below, and above I had mirrors installed on which the video was reflected; it appeared on a television inside, then was reflected on the six mirrors that were installed above. It was a film that a videographer friend had made, of a sparrowhawk hovering in the sky. Why the sparrowhawk? This referred to the operation that was set up after this event to hunt down the people who had embezzled the money: they called it *sparrowhawk*. And you can imagine that the event was so serious that even the prime minister went to jail. He set up a system to solve this case, surely imposed by his own hierarchy, and was himself caught in his own trap. So, through this arrangement of mirrors, we could

see it hovering, this hawk, as if to say, “I am monitoring the situation, I am controlling the situation”. I also experimented with other techniques, such as engraving, prints. I worked with a system of reflections, to also evoke the vigilance that was at stake in this story. It was purely technical, but it allowed me to demonstrate the complexity of the work and of the subject, and to give the public keys not only to understanding what drives me in the creative process, but also to access their own imagination, to continue to build it through the work.

Can you tell us more about this event, little known outside Cameroon?

Cameroon’s President ordered a plane, and it was his closest ministers who were in charge of getting this plane from abroad. I am not an economist, but I think that twists-and-turns were added in order to divert money. Embezzlement is generally a strategy put in place to draw money from the state coffers. When the situation was brought to light, there was a debate on television with all kinds of personalities: lawyers, economists, writers, who each gave their point of view in relation to this story. And me, as an artist, I said to myself, “what can I do? I can also tell this story in my own way, as a visual artist.” Shortly thereafter, while talking with a friend, Lionel Manga, he mentioned to me Baudelaire’s poem, entitled *Albatros*. He told me that when we decided to give the name *Albatros* to the President’s plane, we had already failed. Because when you read Baudelaire’s poem, this bird he describes is beautiful, conquers, when it is in the air; but when it is on the ground, it is ugly, weak. Baudelaire’s poem therefore also nourished my work.

Can you tell us how you made it? Did you work with a workshop?

It should be noted that the first *Albatros* exhibition took place in a very unconventional way. It was at Doual’art in 2015. Doual’art has a lot of space, as we saw yesterday. When you enter, on the left, there is a pavilion which allows artists to make side exhibitions and which serves as workshops at the same time. An artist can come and work there externally, and that is what I did. I went there in the studio, two weeks before the exhibition, to build this work. I was helped by a French trainee who had arrived in Cameroon. I told her about the project. She was fascinated and wanted to assist me, and that is how we embarked on this adventure. She really helped me a lot.

DOUAL’ART

Can you tell us about Doual’art?

The Doual'art space is one of the first cultural spaces in Douala. I had the opportunity to meet the couple Didier Schaub and Princess Marylin Douala Bell in 1994-1995, when I joined the circle of artists they were close to. Doual'art organized its very first major collective exhibition in 1995, in which I took part. And then, the same year, I went to Yaoundé where, at the Goethe Institute, they presented my very first individual exhibition, entitled *Regards de l'intérieur* [Looking from the inside]. Didier Schaub and Princess Marylin Douala Bell had followed my work for some time, and they asked that this same exhibition be organized at Doual'art. This is how a series of exhibitions began here. I have done most of my solo exhibitions there. I also took part in several collective exhibitions, because Doual'art is not only interested in a handful of artists, but in several artists at the same time – visual artists, but also creatives working in design, and others... I could quote other individual exhibitions that came after, like *Albatros*, which was a great performance, with really experimental works, engravings, paintings. And earlier, in 2006, I had already done *Balade plurielle* [Plural stroll], which was a work in which I was beginning to wonder about the question of urban space. At that time, my work was very mattered, tactile, with the arrangement of various materials such as metal, hessian, cardboard. And little by little, it centred much more on sheet metal. I have for a number of years worked only on sheet metal. I completely abandoned canvas, wood, sculpture, because sheet metal was a new medium for me, not easy to work with, but which could offer me other aspects that I could not find in painting. I could clog, I could scratch, I could tear. It allowed me to really express things, especially inner ones, in a very strong, evocative way.

Doual'art is a very important cultural space, because they have reached out to artists who were already established, but also to the emerging ones. They are always interested in artists who are younger. And that is essential, because the cultural space needs to bring forward and push those who are here, but also to those who come – so that art can evolve, so that the artistic scene can truly be alive, because the more artists there are, the more challenges there are, and the more dynamism there is. And this is the role of Doual'art, which for a long time was the only structure to operate like this. This is also what makes Doual'art even more important: they have encouraged other spaces to emerge. Today, there are many more spaces, places of exhibition, places where we organize workshops, meetings between artists. This is partly thanks to Doual'art.

These conversations were recorded between Salifou Lindou Fouanta and Sinclair Benintende de Hainault over the course of two days in Douala and Foumban in Cameroon in December 2022.



SALIFOU LINDOU: ACTIVE MEMBER OF CAMEROON'S ARTISTIC REVOLUTION THROUGH THE KAPSIKI CIRCLE

Dr Afane Belinga Ruth Colette

By way of defining contemporary art, sociologist Nathalie Heinich draws up an overall account of it which demonstrates that this art is akin to a true artistic revolution. She

approaches it as a paradigm, by embracing a strict internal point of view within the world of contemporary art – that is to say, as an idiosyncrasy that plays out on all levels.

The nature of a paradigm is to bring together not only, the chronological dimension of the periodization characteristic of the historiography of art on the one hand and, on the other, the generic dimension of a classification which likewise bears on the field of aesthetics, but also discourses on art, economics, institutions, values, and ways of apprehending works (Nathalie Heinich, 2014: 53). The sociologist borrows her definition from epistemologist Thomas Kuhn for whom a paradigm is a general structuring of accepted conceptions at a given moment in time, relative to a domain of human activity. The paradigm in this case cannot be understood as a common model, since the notion of model implies that one follows it consciously, but instead as a cognitive base shared by all (Nathalie Heinich, 2014: 43).

For Kuhn, the paradigm only imposes itself when a break with the previous state of knowledge occurs, and itself probably to be supplanted one day by another paradigm. Nathalie Heinich quoting Kuhn states that “[t]his is how scientific revolutions proceed, not through a linear and continuous progression of knowledge, but through a series of ruptures or, in other words, revolutions” (Nathalie Heinrich, 2014: 43). As in the scientific field whose relevance Heinich makes clear for artistic disciplines, for there to be a revolution – a change of paradigm – certain conditions are necessary, among which is the existence of a collective.

The birth of an artist collective in Cameroon: Context

Isolated individuals do not suffice for a new paradigm to be established. The Cameroonian art scene has understood this well, and its artists undertaken to form small groups in the form of collectives.

In the 1990s, a few young people, art lovers, frequented the workshops of modern painters. The most courageous, in spite of the difficulties inherent to pursuing a career as an artist in Cameroon at the time, persevered to the end and became the most famous, therefore, the most sought-after. Only, the scene grew increasingly strenuous; Koko Komegne, a “survivor”, decided to close his studio. But the desire of young people to be like him forced him to resist. He grew to become their godfather and pointed them to other artists with whom they were less familiar. From studio to

studio, they were confronted with the realities of an uncertain career. The “grand masters” of Douala were all self-taught and envious of their achievements. In such a context, developing their art ruthlessly depended on their passion, their commitment. More and more often, meetings between Koko Komegne and these young people took place in bars or cabarets, very rarely in his studio. The discussions between them focused on the works of modern Western artists known to Koko Komegne, and on the prowess of the older generation. Hervé Youmbi and Hervé Yamguen testify: *“It was difficult to see a big brother paint. They didn’t want to teach us their techniques. But we understood that it was beneficial for us to follow their path, remain in their entourage in spite of all else. They told us about their experiences and the artists who had had an impact on them, and we ourselves looked in the magazines we bought at the kiosk. A young merchant sold Beaux Arts Magazine, Amina, the newspaper Le Monde, Jeune Afrique, etc. which devoted entire pages to artists. It’s in these newspapers that we discovered contemporary art. We read a lot.”*

Gradually, a group began to emerge and consolidate itself as a new circle in 1996, called Khéops Club, composed of Koko Komegne, Joël Mpah Doo and Emati (older than their peers); then, Jules Wokam, Hervé Youmbi, Hervé Yamguen, Salifou Lindou and Blaise Bang (the younger ones). But very quickly, a generational conflict arose within the group, which eventually broke up, giving rise to a new circle, called Kapsiki Circle, composed only of the younger artists. The Kapsiki Circle went on to mark a decisive turning point for the history of art in Cameroon, and in particular for the city of Douala.

From the Kapsiki Circle to the birth of a radical aesthetic revolution in Douala

It should be noted that these artists, both part of the younger and of the older circle, continued to work together in seeking to *be contemporary*, notably by participating in projects initiated by themselves in collaboration with the new contemporary art centre Doual’art which, through numerous actions, strongly contributed to the development of their career.

Nevertheless, the birth of the Kapsiki Circle marked the advent of a group of young, very seasoned artists, signalling a break from the practices of the 1980s, at least with regards to the sources of inspiration and the working methods.

The members of this new circle actively sought to organize workshops advocating for free experimentation and the exhibition of works on the streets.

At this time began what is now considered to be the era when the most daring explorations and experiments took place, radically opposed to what the local artistic scene had been proposing previously.

The scene shifted entirely for several reasons, the main one being the acknowledgment of the new role of the artist in contemporary society.

The artists of the Kapsiki Circle, with their strong curiosity, were conscious of this. They knew that, from then on, contemporary artistic creation lied at the heart of a questioning of the human condition and of the fundamental issues of current societies. Art was to address themes of a philosophical, social, political, economic order. It was therefore essentially conceptual, favouring the idea over the object. The group was also fascinated by new technologies, the cutting-edge of scientific research, which required highly specialized know-how and expertise.

The artists, very free in their approach, were aware of this new responsibility incumbent upon them. They also found it necessary to join forces with other young people from Yaoundé who, with Pascal Kenfack, had a conceptual rather than libertarian approach. It should be noted that the Khéops Club had not been dissolved. The young people still in this circle, finding the older ones exacting in the undertaking of certain actions, created instead another circle made up of more dynamic young people, but who still belonged to the Khéops Club. It is then that the Khéops Club, also made up of young people from Kapsiki, met Prim'art, from Yaoundé. Some of the artists who joined these circles out of tailism, for whom the artistic practice had become too intellectual, were simply left behind. And this is how a small hard core was formed, composed of Goddy Leye, Hervé Yamguen, Hervé Youmbi, Joël Mpah Dooh and, of course, Salifou Lindou. They constituted the first real generation of contemporary Cameroonian artists, living and working in Cameroon, specifically in Douala, which had become the capital of art.

Building on the idea that art is juxtaposition, questioning, confrontation of styles, this small core, against all odds, instead set itself the goal of being the crucible of all the inspirations and aspirations of different visual artists, even those typically opposed or set apart, blurring the boundaries between countries and between artistic disciplines. For this, the artists spontaneously released all their creative impulses, ignoring prejudice, preconceptions, and public opinion. For example, to the artist Koko Komegne who, sitting at a table in a bar, extolled the merits of a time when art celebrated Africa, the young Hervé Yamguen is said to have replied, as he got up to relieve himself: *“Koko, I am off to piss on your past. We are going to do something else.”* Which, not unexpectedly, Koko took very badly.

The images and drawings of these young artists evacuated traditionalist ideology, instead opening up to other concerns and other horizons, yet without denying their past. Their achievements attempted often astonishing syntheses between the traditions of Africa and those of the contemporary world. Their style, purely abstract at the beginning of the movement, granted value to the most unsuspected materials (old sheet metal, hessian, earth, old clothes, plastics, etc.). The artists that opposed this movement, along with a surprised, unsettled public eye, regarded them as madmen or sectarians. Hervé Yamguen and Hervé Youmbi recall: *“The other artists, the oldest and even those of our generation, saw us as crazy. Referring to us, they said artists sold on Western pay, artists counting for nothing, rather than peers or contemporaries.”*

Modus operandi within the circles: The case of the Kapsiki Circle

Cameroonian artists from different circles continued to work and influence each other, organising various projects which focused on technical and conceptual aspects.

For example, the artist Goddy Leye, upon finishing a training in painting composition from earth and washing blue in Paris in Miguel Barcelo's studio in 1993, returned to Cameroon; the group Prim'art was the first to benefit from this experience. Shortly thereafter, Goddy Leye went on to train the Khéops Club (made up of members of the Kapsiki Circle) in Douala, a workshop which he called *Iconoclast Master*. It was one of the most striking projects, among many others. A year later, in 1996, the members of Prim'art were also invited by the Khéops Club to participate in projects such as *Squat'art*.

The latter was a project initiated by Koko Komegne which consisted in experimenting with materials never used in painting until this point. This is how recovered sheet metal and car tires were introduced into pictorial practice in Cameroon. It should be noted that the project, which resulted in an exhibition of the works, took place in an abandoned building, which the artists squatted in the Bali district of Douala for a week, hence its name *Squat'art*.

If the use of sheet metal in all its forms was an idea of Salifou Lindou, it remained clear that the objective of the Kapsiki Circle was to think up projects collectively, thereby avoiding individual attention being brought on a single artist at the expense of the others. Salifou Lindou confirms this: *“We were all committed to producing collective works. The ideas belonged to all of us. And our works took on the appearance of installations for this very purpose”*. The merit of this circle was to overcome any notion of

individualism, consequently managing to make representations which highlighted a work developed and carried out by all, without it being a distinct work by, say, Salifou Lindou, or Hervé Yamguen. The group conceived a work together, starting from a principle of brainstorming – that is to say that each one put forward an idea which was studied, and ultimately retaining only the most interesting one. The idea was then contemplated within the group, leading to an achievement signed by all. Each did his part, bringing forth innovative ideas, both technically and theoretically. The strengths of one or the other were nevertheless perceivable across the works. Salifou Lindou, for example, was and continues to be known for his “*nimble fingers*”, to use Hervé Youmbi’s terms, as the most gifted and skilful of the group in the production of graphic works and the manipulation of certain materials, the design and production of certain objects, to cite but a few.

Another particular aspect of the circle was that its artists, along with those of other circles, initiated frequent meetings during which they exchanged on topics relative to the history of art (addressing new forms of expression such as video art, performance, installation), the approaches of contemporary Western artists, and more. As a result, their creations became gradually increasingly rooted essentially in theoretical observations and shaped by all kinds of experimentation. Their creations



were also exhibited in unconventional spaces. Salifou Lindou recounts: “*We noticed that people did not come to our exhibitions. Our goal, then, was to bring art to the public. This is what drove us to establish our workspace in the New-bell district, a popular district of Douala. From there, we presented our experiments, which extended to other forms of art such as film projections, the production of comic strips on sections of walls, etc.*”

One of the most notable projects of the Kapsiki Circle, evocative of this, is the *Hors les Murs [Beyond the Walls]* project, in collaboration with the UNESCO Office in Yaoundé and the Doual’art centre, carried out in 1998, the year in which the circle finally acquired official legal status as an artistic association.

Hors les Murs was a rather singular project. It began with the observation that the works produced in artists’ studios were directly and systematically transported to luxury spaces such as Doual’art or the MAM Gallery for exhibitions. Consequently, the direct witnesses and the energies that had accompanied the artists in their creative process were no longer present there, because they did not have access to these exclusive spaces. The works thus became an attribute of people of a higher social rank, who had the possibility of entering these prestigious places, yet to whom the very atmosphere which had nourished their making in the studio was foreign. For this reason, *Hors les Murs* had the ambition to exhibit works in the open air, on the streets. The goal was to bring artistic creation closer to the people, one of the objectives of the circle being to engage in a dialogue with the urban space and interact with the place in which the works were presented. This project, as we will now see, marked the introduction of *in situ* installations in the Cameroonian scene.

Hors les Murs presented itself as a project with two main axes:

The first axis consisted in leading a local workshop with young people. Hervé Youmbi was the one in charge of supervising them. These young people came from orphanages or social reintegration centres. The selection was made in two reception centres located in working-class neighbourhoods such as Bepanda and Brazzaville in Douala, where the drawing workshops took place. Subsequently, eight of them, deemed the most skilled drawers, were chosen to undergo a training at the Social Centre in the New-bell district with Hervé Youmbi, who taught them the basics of drawing and painting every morning. And in the afternoon, each of them shadowed and assisted one of the artists of the Kapsiki Circle in the conception of his installation project. The work for these young people consisted particularly in making objects from recycled materials, with studio

work lasting two weeks. On the final day, the artists moved on to the second phase of the project.

Between midnight and 7 a.m., all the works created were installed on the streets, precisely along the section going from the crossroads of the Akwa district post office to the crossroads in front of the Air Afrique building.

The choice of local was not trivial. In that area stood numerous important buildings of the city of Douala: a post office, schools (the Liberman college and the Saint Esprit college), a cathedral, a stadium, a cemetery, in short, a rich universe very frequented by the local populations, leading up to the Air Afrique building. The works installed were created in dialogue with these buildings. They were fixed on either side of the street, transforming it into an open-air gallery. Passers-by were surprised to discover an installation of anonymous works, considered so because they bore the signature by no one in particular. And yet, they left no viewer indifferent, even creating an emulation around it. Locals imagined work made by a madman – but an ingenious madman, as the installation exuded an undeniable aesthetic.

The artists behind it, the head of UNESCO and Doual'art, all coordinators of the project, blended with the crowds to better listen in on their impressions. The locals' discussions around the artworks made the experience particularly enriching and interesting for the group.

One of the most controversial pieces of the installation was a chair made by Hervé Youmbi, painted by Hervé Yamguen. On the seat, Salifou Lindou had delicately fixed a pair of stiletto heels, set upside-down with the heel pointing upwards. This chair, entitled *Le Trône [The Throne]*, thus appeared to be a sort of fakir seat. Shocked, the public alerted the urban community, who immediately ordered for the street to be cleared. All the works of the installation were toppled. However, *Le Trône* was fiercely defended by the public, who set it back on its feet each time the official authorities, sent by the town hall, knocked it over – a rather unexpected reaction since, in the absence of an explanation from the artists, the local population was nevertheless aware of the political significance of the work, applauding its relevance, even when they were convinced that it had been produced by a madman.

Another part of the installation that generated heavy debate was that made by Salifou Lindou. It unfolded as a garland made from stale bread picked up at a local bakery, made over a length of fifteen to twenty meters. The loaves were hung across three rows. Salifou Lindou had applied a kind of plaster over these loaves, stamped on using bright red antiseptic solution. Here

again, the public engaged in long debates around the breads which, to them, addressed stories of sects, demons, and even politics.

Salifou Lindou recalls the particularly sharp reading of a young man. Seeking to interpret the work, he claimed that what the artwork communicated was that “*it is at the cost of blood that we obtain bread in this country, Cameroon*”. The piece precisely opened up a window onto the social realities experienced by Cameroonian citizens. At the same time, the work also denounced, according to this young man, the abundance of waste – all the stale bread thrown away to the detriment of the starving populations in the most popular districts, a lived reality in all large African cities. In sum, Salifou Lindou’s garland of stale breads and the chair on which he had planted his high-heeled shoes, of all the pieces featured in the collective installation, appeared to strike a particular chord.

Hors les Murs was a landmark project insofar as it marked the very first artistic intervention in urban space in Douala. Many key topics at the time, relative to health, politics, social life in general, emerged from this project carried out by the Kapsiki Circle.

Another project of the Kapsiki Circle, equally interesting, was that called *Arts plastiques et education [Plastic arts and education]*.

For this project, the Kapsiki Circle decided to bring art to secondary schools and universities. The works of Cameroonian visual artists were presented there, allowing young people to discover contemporary creation of their country. The need for this spotlight was particularly felt in a context where visual artists lacked the visibility of artists in the field of music, driving a strong desire to shed a light onto it. The ideal way to do so was to bring it directly to young people. This project, funded once again by UNESCO and coordinated by Doual’art, took place in four high schools and at the University of Douala, in the form of a three-day art exhibition in each institution, which young people, students, could visit during their breaks.

The Kapsiki Circle, through the projects led by its artists, among which Salifou Lindou, thus contributed greatly to establishing contemporary art in the city of Douala and, by extension, in Cameroon, in collaboration with members of other young artist associations. Their projects and the works they produced were undoubtedly contemporary in more ways than one.

Firstly, young artists from different circles called, through their projects, for a “*transgression of the boundaries of art as perceived by common sense*” (Nathalie Heinich, 2000: 55). Transposed to the specific lens adopted within the paradigm of contemporary art, the transgression took

the form of an “*experimentation of the limits*”. Moreover, contemporary Cameroonian artists no longer respected the imperative of submission to the classical canons passed on by their elders. Their works made from heterogeneous materials often resulted in random objects, sometimes not necessarily pleasant to look at, which pushed those looking at them to react, leading to nonchalant remarks in the likes of “*everyone can do it*”, or even, “*a child can do better*”. For art historian Pierre-Yves Balut, one typical trait of contemporary art is precisely that it is within everyone’s reach. And confronted by these works, which gave rise to heated debates, visitors could not help but summon their intellect and their deepest feelings, thus becoming aware of their status as not only a *spectator*, but as a (critical) *viewer*.

Their approach was equally original. In a scene where individualism had supplanted artistic talent, the members of the Kapsiki Circle conceived and produced projects *together*, as Salifou Lindou and Hervé Youmbi so clearly demonstrated. Speaking of contemporary art, did Paul Ardenne (2004) not recognize its collective character? And doesn’t Richard Conte (2005) consider it to be an art that is accomplished by combining the talents of others, not to direct them, but to federate them in a collective work? This evidence – not exhaustive, it must be said – makes clear the following: the Kapsiki Circle, to which Salifou Lindou still belongs to this day, along with the circles mentioned in this essay, played an elemental role in Cameroon’s artistic revolution.

Born on November 15, 1976, in Ebolowa (South Cameroon), Dr Ruth Colette Afane Belinga was trained by the artist Pascal Kenfack at the University of Yaoundé I until she obtained a bachelor’s degree in Plastic Arts in 2002. Thereafter, she specialised in Art History and carried out research on contemporary painting in Cameroon. Holder of a PHD, she is a teacher of Art History and Deputy Director at the Institute of Fine Arts of the University of Dschang in Foumban, curator and art critic. She has organized and participated in several exhibitions in Cameroon, Algeria, Mali, France, Brazil, the Netherlands, Congo Brazzaville, Senegal and Canada. She has also published numerous articles in national and international newspapers, catalogues and magazines.

FROM *NERVURISM* OR THE CRY OF CHAOS TO THE QUEST FOR DIVINITY ON THE ELUSIVE HORIZON OF LIFE: A PHILOSOPHICAL ANALYSIS OF THE WORK OF SALIFOU LINDOU FOUANTA

Dr Joseph Patrice Fouman

The aim of this paper is to highlight the ideological background of Salifou Lindou Fouanta's artistic itinerary, beyond his idiosyncrasy as an individual person. This analysis will reveal the social, philosophical, spiritual and cultural determinations that

seem to govern his creation. His work will be perceived as a whole, in which the beginnings and maturity are intertwined through a coherent itinerary over time, which, entirely, has the power of expressing a certain sincerity through the truth of his work. This analysis will focus on three axes: Discovery, Appropriation and Fulfilment.

I. Salifou Lindou Fouanta Facing The Mirror Of His Conscience: Discovery

There is that moment that almost any creative mind never escapes; it is the moment of self-discovery as a consciousness that takes pleasure in carrying out an activity. The activity in question is then a kind of emotional and cathartic pleasure or pain to which one is naturally predisposed by one's sensitivity or by the course of life's circumstances. Anyway the activity ends up imposing itself on us, or we end up imposing ourselves on it, because of the good it provides, by bringing us to get reconciled with ourselves. This is the first cathartic role of art; the one where man harmonises with his creation, even before it is presented to an audience. It is the first aesthetic contemplation: that of the artist in the solipsism of his consciousness in relation to his own work. Salifou certainly experienced this moment, especially as it corresponds to his first stammering in the world of creation. And fortunately, for the understanding of his art, he was born at a specific period in the evolution of art in Africa in general and in Cameroon in particular. This period corresponds to a specific type of receptivity of art in colonised or newly independent countries.

In point of fact, when we look at African art from the period prior to and at the beginning of independence, we are marked by the fact of its narrativity. The artists want to tell a story or transcribe a sequence of their daily life through their representations or their compositions. This is the phase when one seeks to compete with dexterity through the *mimesis*¹ of nature. In other words, the break between traditional African art and modern African art in full expansion is complete. Traditional African art is generally presented by the stylized statuary, as we know from the work of Reverend Father Engelbert Mveng with his famous universal law of black African aesthetic creation².

This is understandable because Salifou, who was born in the mid-1960s, was himself (in his early years) immersed in this narrative art³ of the pre- and post-independence period. This is because the influence of the *mimesis* of modern art from abroad is great. The question is why he, who is from the Noun division in the West region of Cameroon, where the art of bronze casting is one of the most developed in Africa, has not been directly influenced by the master forgers of this region, whose style has strongly remained traditional. The answer to this question draws its essence from the prevailing wind that blew on the arts and other sectors of activity through the nascent and growing urbanisation: the influence of modernism.

It should be noted at the outset that it is thanks to colonisation that Africa came into contact with the beginnings of what was to become her art; an art that initially marked a radical break with traditional art, thus cutting African creators off from the ontological base in which their predecessors were rooted. It is true that, by essence, art is called to mutate, and that, in the same way, the artistic mind is called to continually create new forms, thus reflecting the evolution of society. But the mutation of African art will prove to correspond to other cultural and civilisational realities. These realities are indeed the fruit of modernism. And precisely, Africa, in contact with the Western world, will first experience modern art; an art that, ideologically, translates a break with classical art; an art that begins to manifest an aesthetic of the subject to the detriment of that of the object as it was the case with classical art...

During this period, Africans began to familiarise themselves with the material of modern art through sponsors, adventurers or explorers (it is said, for example, that King Njoya, Sultan of the Bamoun, laid the foundations of modern aesthetics in Cameroon, thanks to the material he received from the arrival of the first Europeans). This is, for example, the period of the emergence of painting on canvas and other art drawings based on the compositional techniques of modern art. All the Cameroonian artists of the first generation were influenced by this. And this is what they will pass on to the second generation, of which Salifou is a part, before coming into contact with the wind of contemporary art that will succeed modern art.

Salifou will therefore discover himself as an artist in a breathing field that exhales the perfume of modern art, with as a major characteristic the will to let the individual in man blossom, the particularity in art. This is why his works from this period are the translation of a search for individuation where all materials are tested in a desire to narrate the world through life scenes drawn or pasted on paper, canvas, sheet metal or wood. Among



other works from this period, we can mention one that particularly draws our attention: *Adjara, Amina and Fatima*⁴. This is a work from 1989 in which it is clear that the young artist is still under the influence of the modernism we are talking about. The artist reproduces nature through a *mimesis* with which he wants to distinguish himself by giving it a particular touch. The scene we see is that of a group of women sitting down to take care of their finery (these are certainly women from his immediate living environment; his sisters, for example, given the familiarity of the work's title...). The artist respects the main rules of composition, namely: unity, harmony, perspective, depth, the notion of light and shadow... Given the balance of the work, it would not be surprising to discover that even the golden point had been respected. The particularity that the artist brings to it is the exclusive use of banana leaves litter he arranges on wood with a particular mastery of tones. The question that arises here is the following: Why did this realistic scene move the artist so that it became an inspiration immortalised in a work of art? The answer to this question can only be found in psychological speculation. Was the artist's sensibility being expressed in the face of the sensuality of the woman who, through her tender gestures around the beauty of her body, must have moved the young genius in search of his path? In any case, the work transcended the moment of its creation and succeeded in arousing in us, the observers, the second moment of aesthetic contemplation, which is the one where others take pleasure in admiring someone's work.

II. Salifou Lindou Fouanta And The Appropriation Of His Art: The Encounter With The Postmodern Trend In Contemporary Art

The Discovery phase was when Salifou realised his gift for producing art objects. Being art jealous, it pushed him to dedicate himself exclusively to it. This is how he went to the economic capital of his country, Douala, and familiarised himself with a new area of creation under the yoke of his country's burgeoning art institutions. This was the phase of important encounters, of creating groups⁵, working in workshops with other artists, discovering the international scene⁶ and the production process that governs it. All of these various influences will not fail to come into view in Salifou's work and in the work of other artists of the same generation such as Pascale Marthine Tayou⁷, for example. Let us note here that the interest of our analysis does not focus on the different themes that determine Salifou's artistic production. Our interest is in the object of the artist's art in its material or formal aspect, because it is this last aspect that expresses, without a doubt, all the ideological influences to which the artist is grafted in his presence in the world; the themes used being only a pretext to bring out of him the art, the way of doing things, the *tekné* to speak like the Ancient Greeks did, thus allowing him to show a certain no less important commitment to the social cause.

If during the period of the Discovery, Salifou wants to tell a story, given that we are under the influence of the narrative period induced by modern art, during this period that we call "Appropriation", he wants to present his ideas. And this is not by chance, since he is beginning to work with all the instruments that convey the new artistic trend in force, namely contemporary art. If we do not like to talk about this art in its chronological aspect, it is because it presents a disparity of artistic currents that intermingle, creating cacophony⁸. Its ideological aspect is the one that often draws our attention the most, because it clearly outlines the intentions of this art. For the proponents of contemporary art, at least from the very beginning of the break with modern art, it is a question of "the programmed killing of all previous forms of expression, first and foremost painting, and the total cessation of all production of an aesthetic nature"⁹. For Duchamp himself, it was necessary to put an end to "art" in general and to "retinal painting" (the one whose purpose is to give pleasure to the eye) in particular¹⁰. It is this wind of revolutionary transformation that blew through the fine arts from the time of the Duchampian ready-mades and led to the presentation by artists of their ideas. It is this wind of revolutionary transformation that blew into the fine arts from the Duchampian ready-made and led to the presentation by artists of their ideas. This wind blew as far as Salifou's native Cameroon



through cultural centres, emerging galleries, workshops and international travels. This is why all of Salifou's work from the early 1990s to the end of the years 2000 is an expression of this period. During this period, the artist was impregnated with the culture of the ready-made, the recovery and assembly of materials, sometimes waste, all this with the conscious or unconscious aim of putting an end to art in order to create another form of art which, this time, instead of leading to seeing, rather proposes to lead to thinking, because it is their ideas that the artists want to present. This will be reflected in works such as *Weststrasse*, *Urban scénos*, *Albatros*, *Sculpture (series)*¹¹ which are installations. There will also be artistic performances, such as the famous performance he calls "Mont-Q", which are all ways in which the artist wants to present his ideas to the world.

This manner of doing things, which has influenced Salifou's creation since the early 1990s, has its origins in the paradigm of contemporary art, which was already permeating the institutions and the artistic universe in his immediate environment at the time. This paradigm aims at an ultra-liberalism of productions that consecrates an exaggerated relativism in art. Everything here can become an art object by the sole decree of the artist, who then has an idea not to represent, but to present. Indeed, this paradigm is eminently linked to transavanguardia as a manifestation of postmodern art. The Salifou Lindou of this period of appropriation is a Trans-avanguardia artist. Trans-avanguardia means "the right to "try out a whole range of styles, consisting of both elements of abstract art and elements of figurative art, without being worried about the separation of styles. The Trans-avanguardia artist continually makes new juxtapositions

and places languages on different planes in relation to their historical situation¹²". One discovers a nomadism of forms which, more often than not, are not manufactured by the artist, but simply respect the conceptual logic that the latter wants to impose on them. We encounter techniques such as pasting, assembling, welding, installation, etc. Art here no longer expresses the language of the heart, but that of the institution, unless the heart has been corrupted by the institution or the artistic universe and is no longer in conformity with it. We are therefore dealing here with the cynicism of the law. Nothing is respected anymore. And in the same vein, Chalumeau continues to translate Bonito-Oliva's words: "In traditional art, the artist hopes to make history. In contemporary art, he is someone who hopes to pass into geography¹³" (the project of passing into history obeys a modern teleology with all its transcendental ideals to be pursued, whereas postmodern art rejects any transcendent ideal). This inability to resist time, which is characteristic of contemporary art works (because they give priority to the concept), is visible in Salifou's work from the Appropriation period.

On this basis, one can understand why this period did not constitute the period of the artist's blossoming. He therefore quickly gave it up and returned to the intrinsic call of his heart, which constitutes the style in which he is seen to move and flourish today. And when we ask him why he seems to have disconnected himself from this production of the Appropriation phase where this melting pot of styles and ways of doing things is manifest, he replies that he no longer has the same physical strength of 20 years ago thanks to which he could forge, weld, transport heavy materials... But we, as analysts, see in this only a flight forward to return to his roots, after a long pilgrimage in postmodern art.

III. Salifou Lindou Fouanta's Return To The Loves Of Yesteryear As A Personal Quest For Self-Perfection: *Nervurism*

It can be seen that Salifou's art in recent years has taken on the appearance of a set of lines, most often chaotic and sinuous, between which recognisable forms appear. Not that he no longer makes works in the style of the Appropriation period from time to time, but most of his work over the last fifteen years has revolved around this style, which we have called *Nervurism*. Why this neologism? This is because the line that the artist uses here is strangely reminiscent of the veins in the leaves of plants that contribute to their life. One perceives not only a search for the transmission of life or the elements that contribute to it, but also a search for rooting in something much deeper. Could it be the rooting in one's tradition, or could it be the rooting in an emotional bond that feeds all the generosity that the artist expresses through his art? Let it be said in passing that Salifou's

grandfather was a string maker and his mother a knitter. It is probably not wrong for the artist to think that his linear art of today has its unconscious origins in his parents' weaving. And we can begin to understand why this phase of Salifou's *Nervurism* seems to us to constitute the phase of his artistic blossoming, that is to say, the one in which he finally seems to merge with his art, since he is framed by the family artisanal overtones that have, from the onset, permeated his future artistic personality. There was thread in (his) grandfather's rope and mother's knitting; rope and knitting enveloped the child's subconscious-mind to resurface in the mature man's consciousness.

This is only one aspect of the analysis, but one that is no less important, because it reveals the true meaning of the ontology that animates the artist in all his peregrinations through artistic styles and currents. The artist always feels like a child whose ancestors whisper in his ear the meaning to be given to history. But this is a meaning that does not go in all directions; a meaning that follows the teleology of the ideal of progress clearly perceptible in his representations. We understand here that Salifou ceases to be a Transavangardist at the forefront of postmodern art, which expresses the wing of *the transfiguration of banality* in contemporary art. He joins the Avant-gardist artists of modern art that constituted the first African receptivity to Western art. He returns to his original artistic loves, but in a transfigured style. The apparent chaos of his art today is not chaos; it is reminiscent of the impressionist touch of modern artists. What the latter did with colour, Salifou does with the line, which is reminiscent of those parental cords we mentioned and also reminiscent of the veins in plant leaves. For him, it is a question of bringing out harmony in the hustle and bustle of life. The quest for harmony is therefore the basic ideal which, despite the apparent disorder of the lines that reveal his art, remains perceptible through the choice of his themes. Themes of his art revolve around a commitment to human beings and to living together better¹⁴.

We can therefore see that there is noise in Salifou's art, despite the calm and taciturn appearance of his personality. And this is perhaps the element that can connect us to the ideal universe of his representations. Let us note that the cultural universe of the artist is shaped by specific symbols such as war and nobility for example. War in Salifou's Art reveals the fact that the ancestors of the Bamoun people defended themselves against the Fulani invaders and extended their territory. The cultural symbol of this war is the two-headed snake, between a bell and a spider, consecrated by King Mbouombouo of the 12th Bamoun Dynasty. Nobility is present as it is an honorary title awarded to people of this culture who have excelled by their bravery.

The apparent chaos of Salifou's *Nervurism* would therefore derive from this warrior spirit which has often been demonstrated by the bravery of men of honour. One feels, through the tubulence of his works, that he has much to say. And it is precisely in these works that we perceive him as a fighter who does not want to remain silent in the face of injustices and other phenomena of social life. This original warrior spirit, combined with the noisy and hectic atmosphere of the city where he came of age, could only produce a good cocktail to stifle and absorb his natural shyness¹⁵. The latter has finally returned to performing. He is no longer simply concerned with presenting his ideas, as he was when he was doing performances or assembling various materials. Today he wants to convey a message in line with the cry of his heart, the one that his ancestors whisper in his being through the influences of his past. And he wants to do so in techniques that remind us that we are still effectively in search of the Divinity, since the latter is, after all, Order and Harmony, not disorder and chaos. In the chaos of nature, everything is in its place. There is no room for chance. Even opposites have an intrinsic harmony. Even the darkest chaos in the general order of nature suggests a harmonious intelligence. And it is undoubtedly in this order of ideas that Salifou's art is found today. We can therefore say that this art is in its phase of equilibrium, unless it surprises us later in a never-ending movement which will then make us confirm the words of Plutarch according to which "one does not touch a mortal being twice"¹⁶.

Conclusion

To sum up, Salifou's art perfectly bears witness to the mixture between the social mutations of a post-colonial African society and the idiosyncrasy of the artist shaped by his tradition and the troubles of life. We find not only the warlike hints of his traditional culture (which pushes him to defend a cause), but also the modern and postmodern hints of a society in full construction that envelops everything in its mutations. It is not surprising, therefore, that Salifou's artistic itinerary reveals this extremely eventful whirlwind that takes us from Discovery to Appropriation to the fulfilment of *Nervurism*; *Nervurism* which also suggests that the movement continues and that from the chaos of sinuous lines the harmony the artist dreams of will perhaps emerge.

Dr Joseph Patrice Fouman is a teacher-researcher and lecturer at the Department of Philosophy and Psychology of the Faculty of Arts, Letters and Humanities of the University of Maroua in Cameroon. His current research focuses on aesthetics and the philosophy of art. It is an option which is part of the Metaphysics speciality in which he graduated with a PhD and that

predisposes him to art criticism, in addition to his practice of painting and his dense culture in visual arts and literary writing. He also writes for several publications.

References

- Chalumeau (J.-L.)** *Histoire de l'Art contemporain*, Paris, Klincksieck, 2005.
Histoire critique de l'art contemporain, Paris, Klincksieck, 1994.
Lectures de l'Art, Paris, Chêne, 1991.
- Chouillet (J.)** *L'esthétique des Lumières*, Paris, P.U.F, 1974.
- Danto (A.)** *La Transfiguration du banal, une philosophie de l'art*, trad. Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 1989.
- Duchamp** *Colloque de Cerisy*, Paris, Union Générale d'Édition, 1979.
- Ferry (L.)** *Homo aestheticus, L'invention du goût à l'âge démocratique*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1990.
- Frances (R.)** *Psychologie de l'esthétique*, Paris, P.U.F, 1968.
- Heinich (N.)** *Le Paradigme de l'art contemporain, Structure d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, 2014.
Le triple jeu de l'art contemporain, Paris, de Minuit, 1998.
- Jimenez (M.)** *La Querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005.
- Kant (E.)** *Critique de la faculté de juger*, trad. A.Philoneko, Paris, J.Vrin, 1974.
- Littlefield Kasfir, (S.)** *L'Art africain contemporain*, Thames et Hudson, 2000.
- Lyotard (J.f.)** *Le Postmodernisme expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 2005.
- Mveng (E.)** *L'Art et l'artisanat africains*, Yaoundé, Clé, 1980.
Salifou Lindou Fouanta, Save, Yves-Xavier Ndounda Ndongo, Les ateliers Lindou et Artopia, 2022.
- Zarka (S.)** *Art contemporain : le concept*, Paris, P.U.F, 2010.

Footnotes

¹This concept is found in ancient Western aesthetics, notably in Plato's *Republic*, where he rejects imitation to the point of not wanting to admit artists inside the city.

² This law enshrines the aesthetic purpose of traditional Black African creation, in contrast to the unique cultic or ritual purpose that some scholars have seen in it. According to Mveng, creation with this law has four moments. It begins with the imitation of nature (the mimesis of the Greeks, the realism of the West), a stage that Mveng calls the O moment. The second stage is the moment of abstraction called the L moment. This is the moment when the essential line is released from the object to give it a motif (third stage). This pattern becomes a fixed sign, charged with meaning, but as mobile as an alphabet character. This sign is both symbol and writing. This is the M moment. Finally, the last moment is that of composition: the C moment. Composition in traditional Black African art thus obeys all the rules that may come into play. These different stages are formulated as follows: O-L-M-C." which amounts to saying that African aesthetic creation goes from the object to its abstraction, under the sign of its essential line, then

to the motif, and finally to the final composition. For Engelbert Mveng, this law of creation can be found in all African artistic productions and thus justifies the fact that there is a kinship between the various African artistic productions

³ Narrative in art refers to this form of representation where we see a story unfold through fixed figures. The whole composition is built around this story, this scene that the artist tells through his representation. This art manifests a construction that is opposed to the abrupt or instinctive, to the states of mind sought after from modern art to contemporary art, because in the latter, it is precisely the unconstructed that is sought.

⁴ Cf. *Salifou Lindou Fouanta, Save*, Yves-Xavier Ndounda Ndongo, Les ateliers Lindou et Artopia, p.40.

⁵ Here we will have the encounter with Koko Komegne, figurehead of the Khéops Club with other artists such as Pascale Marthine Tayou, Koua Eyango, Blaise Bang, Hervé Yamguem, Joël Mpah Ndooh. And we will see the creation of the Cercle Kapsiki, with Salifou Lindou, Hervé Yamguem, Hervé Youmbi, Blaise Bang and Jules Wokam.

⁶ We can recall here the training workshop “La Chaise” of 1994 led by Robert Stéphane and Jean Luc Thalinger at the Doual’art gallery.

⁷ Through the work *Garage moderne* by Tayou, we can see these influences among artists and notably with Salifou’s *Weststrasse*.

⁸ Contemporary art, which chronologically begins under the influence of Duchamp’s ready-made in 1912, is also drained by several currents in modern art. We are thinking, for example, of realism, surrealism, cubism, impressionism, expressionism... This means that, in order to define it, we can dispense with the periodic aspect, since the latter includes several other artistic currents apart from the contemporary current itself.

⁹ Jean Luc Chalumeau, *Histoire de l’art contemporain*, Paris, Klincksieck, p.19.

¹⁰ *Ibid.* p.22.

¹¹ Cf. *Salifou Lindou Fouanta, Save*, Yves-Xavier Ndounda Ndongo, Les ateliers Lindou et Artopia, 2022.

¹² Jean Luc Chalumeau, *Lectures de l’art*, Paris, Chêne, 1991, p.104.

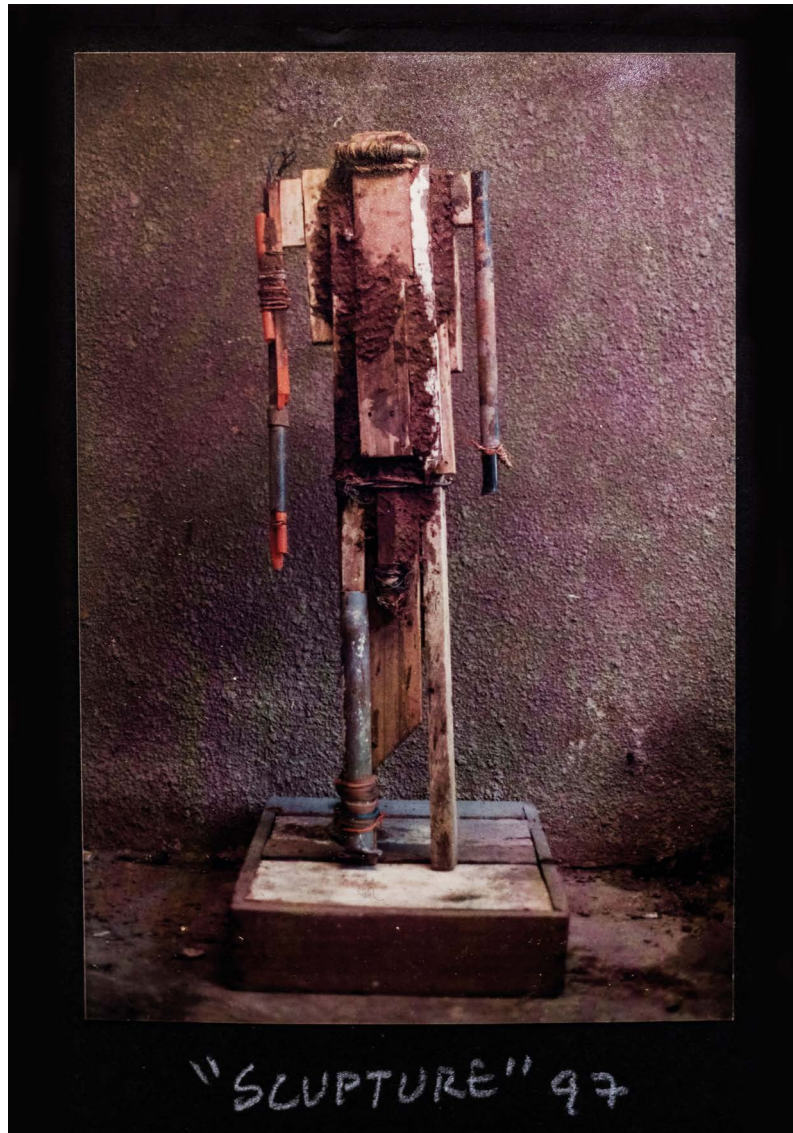
¹³ *Ibid.*

¹⁴ Works such as *Les pleureurs*, *Nangaboko*, *Le débat*, *L’exode et la famille*, *Les politiciens...* are all expressions of this humanism we are talking about.

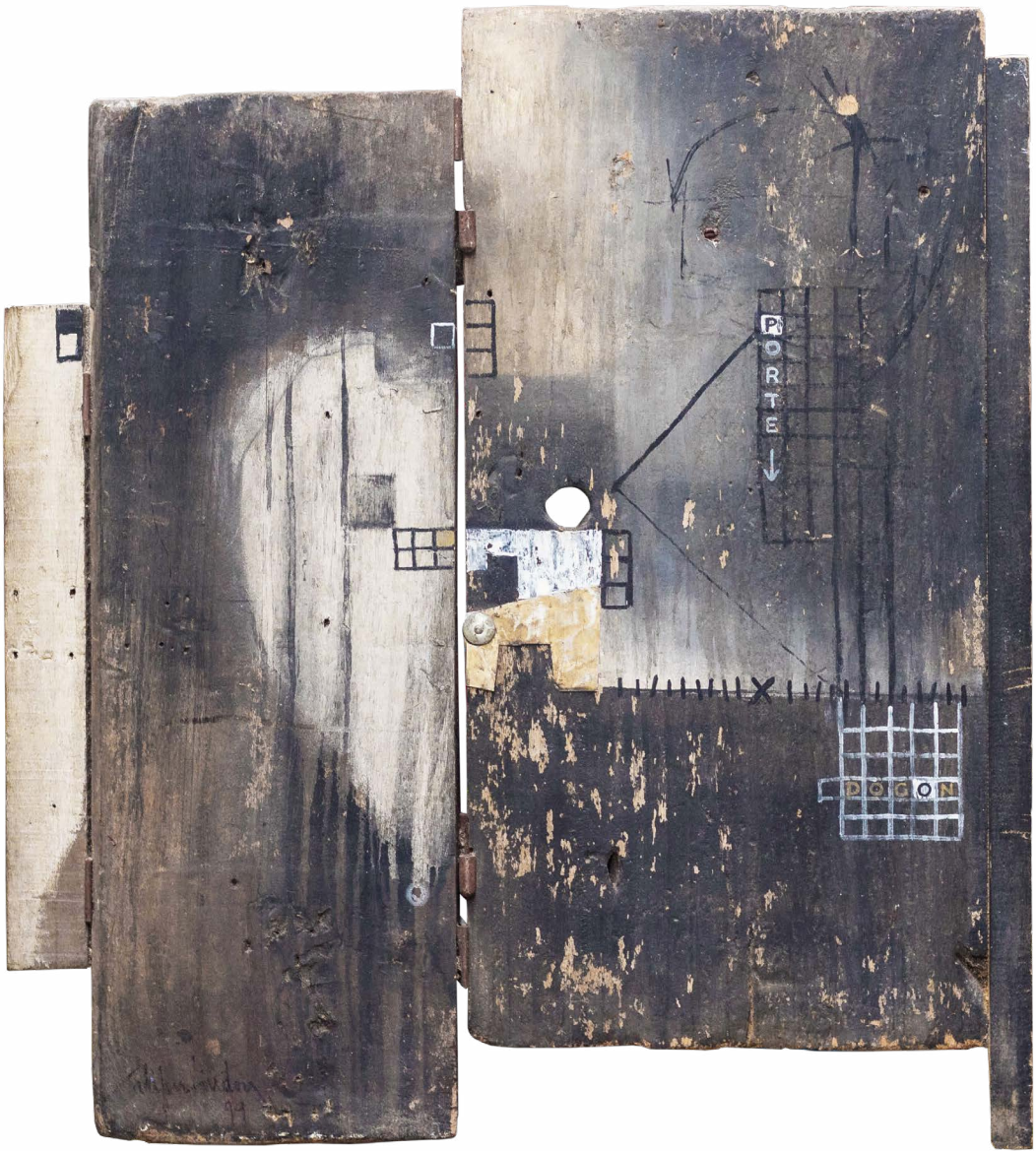
¹⁵ The series *Boxeur (Fighter)* thus definitively reveals this warrior soul buried in Salifou’s subconscious-mind

¹⁶ This statement by Plutarch follows on from that of Heraclitus, according to whom ‘one does not bathe in the same river twice’. All this is to explain that we are always in perpetual motion. Everything flows, nothing remains. Movement and change are an intrinsic law of phenomena.

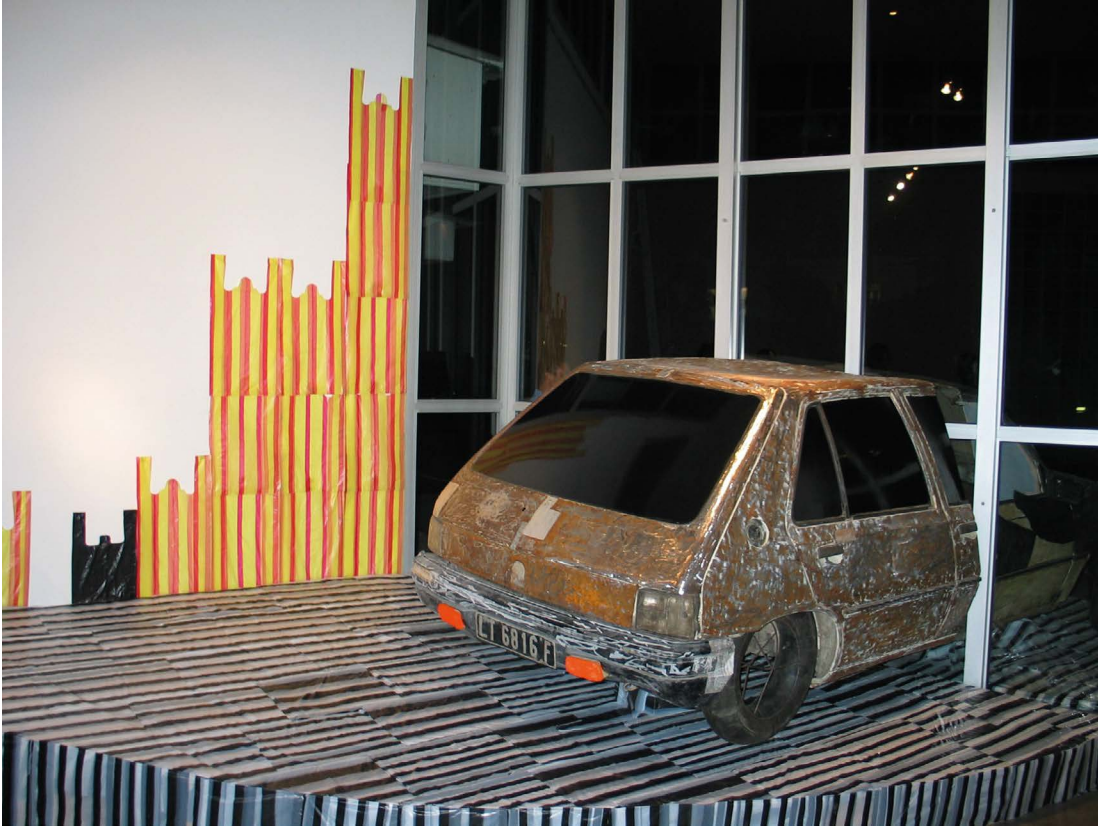
WORKS









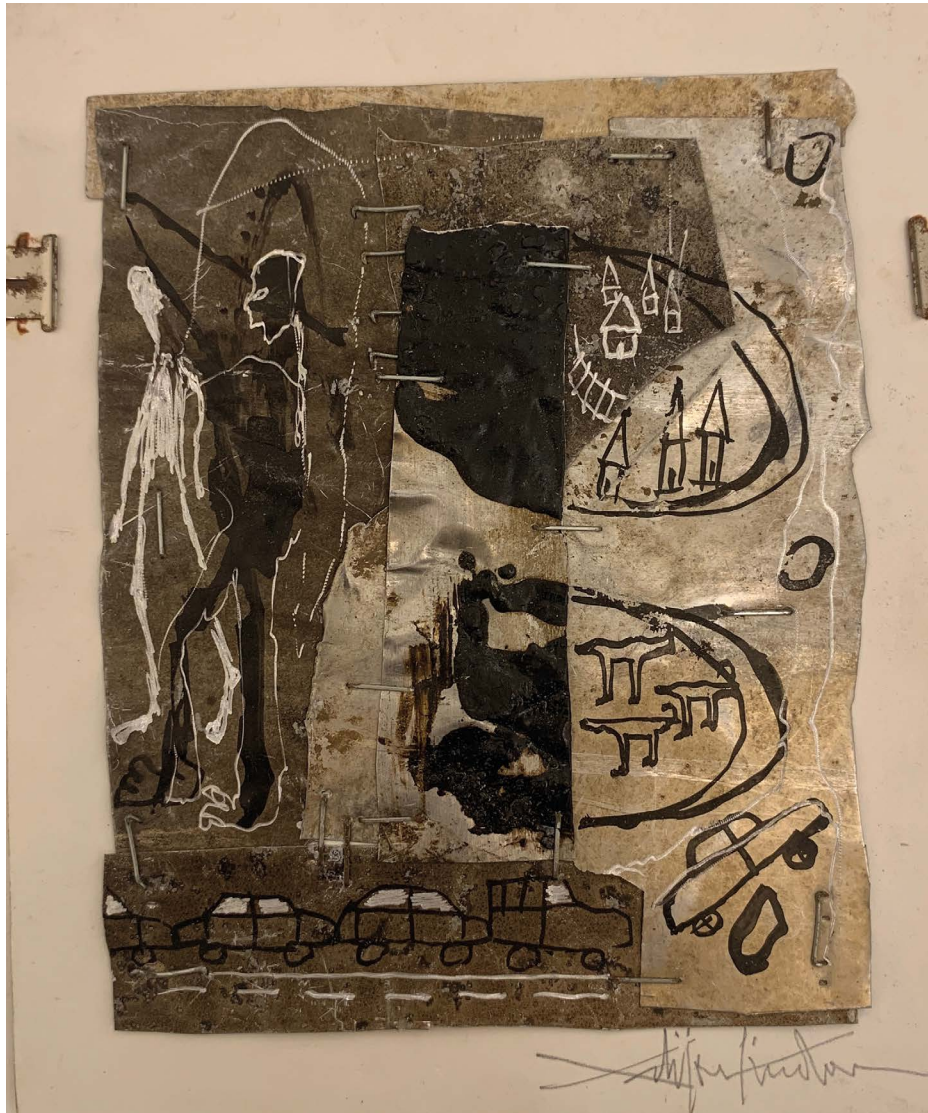










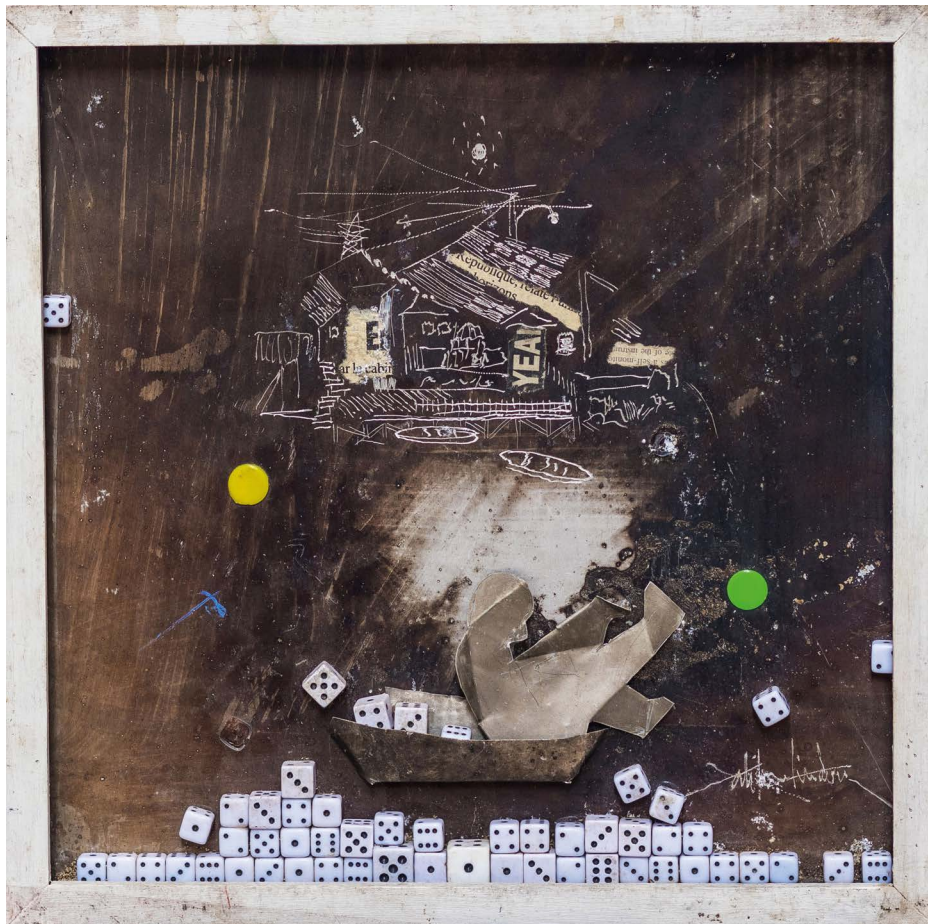


























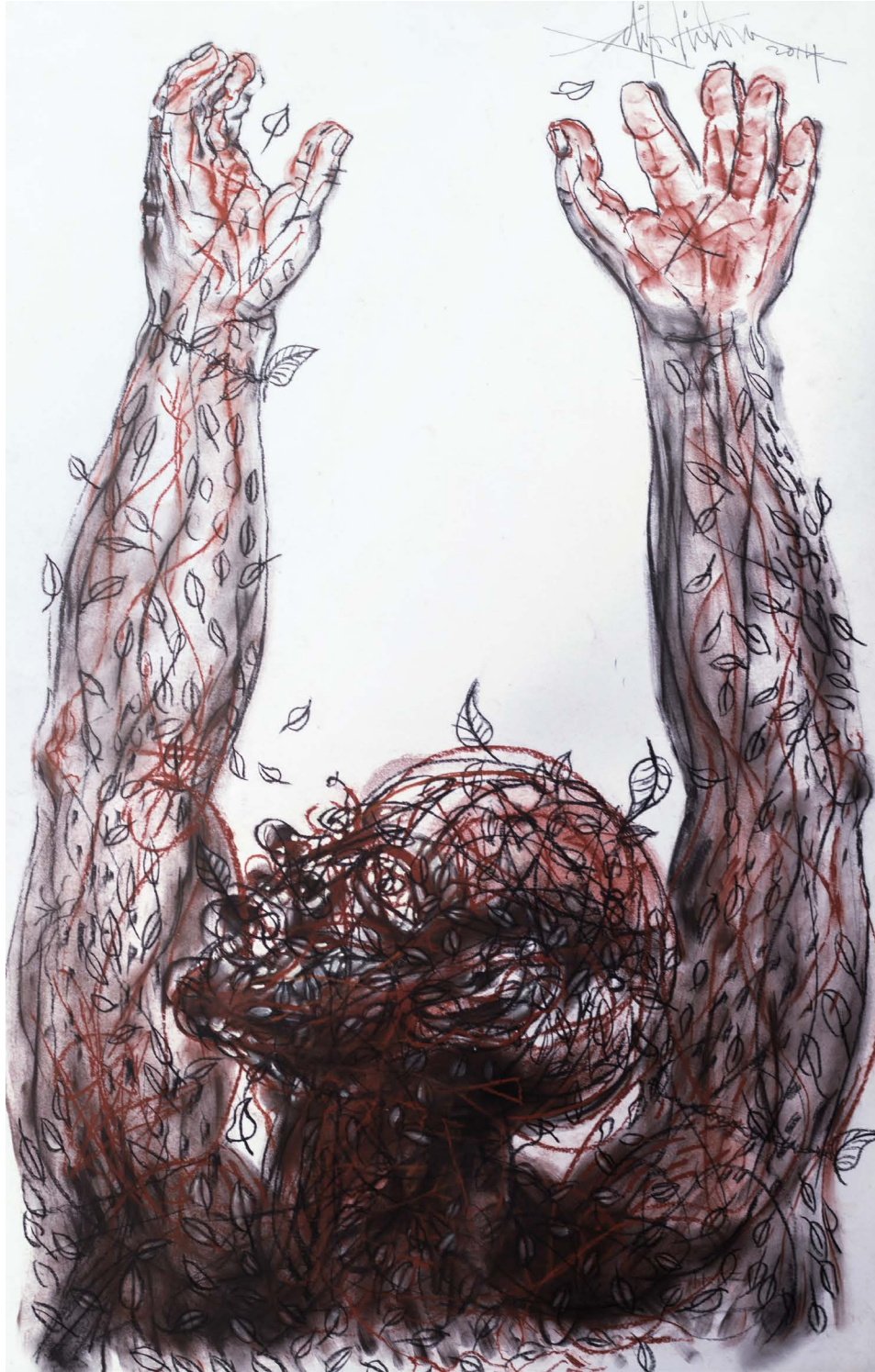


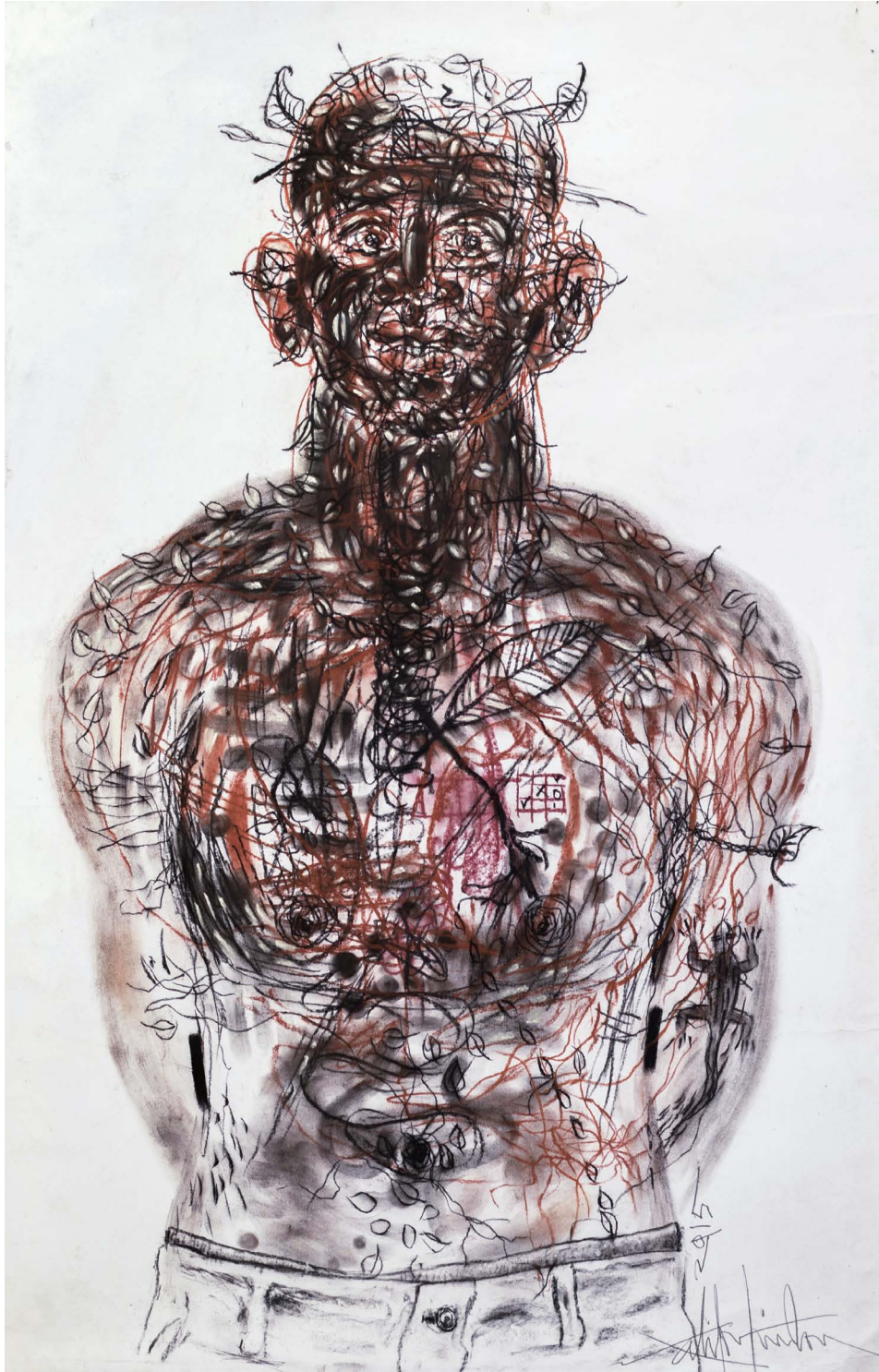


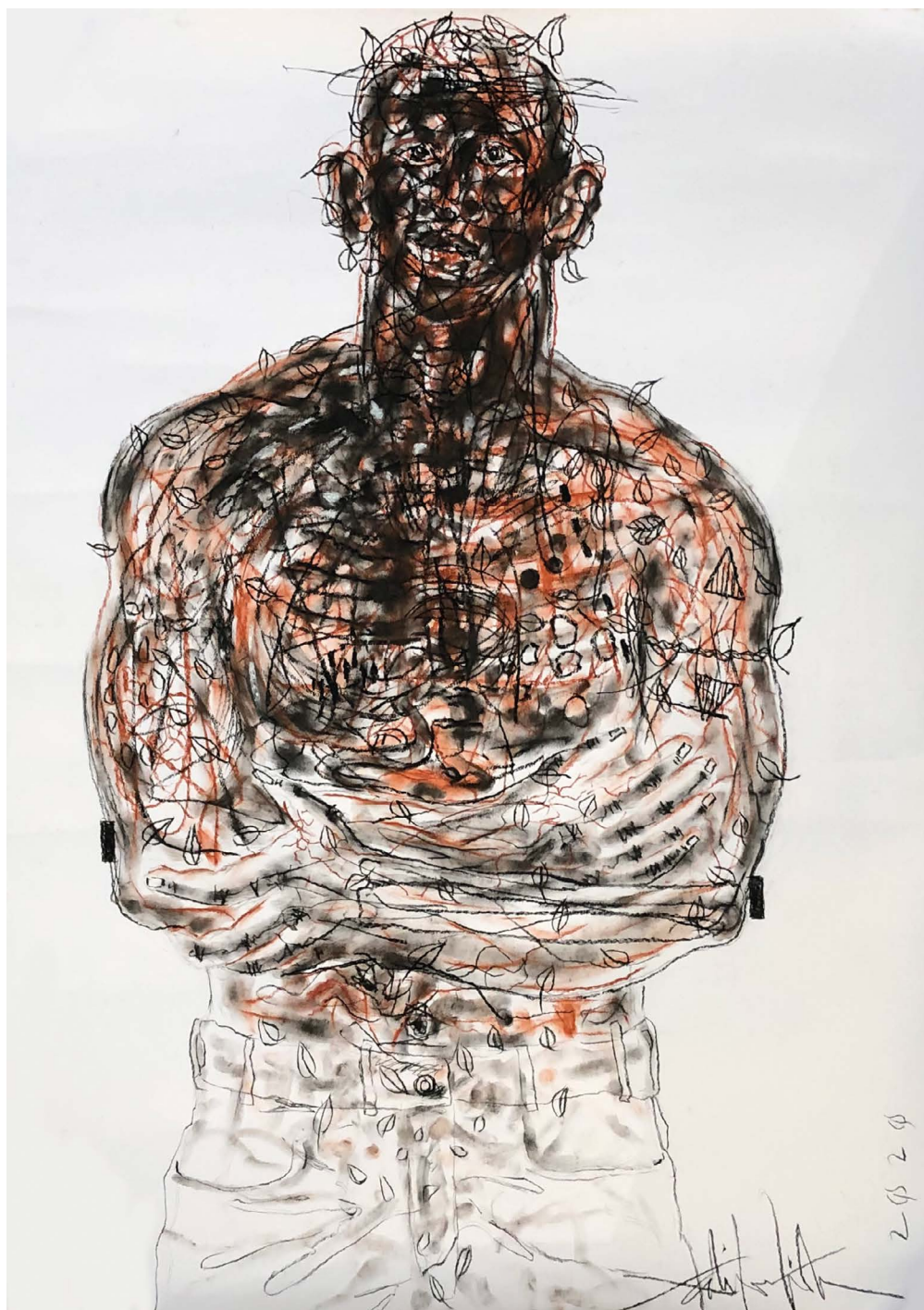


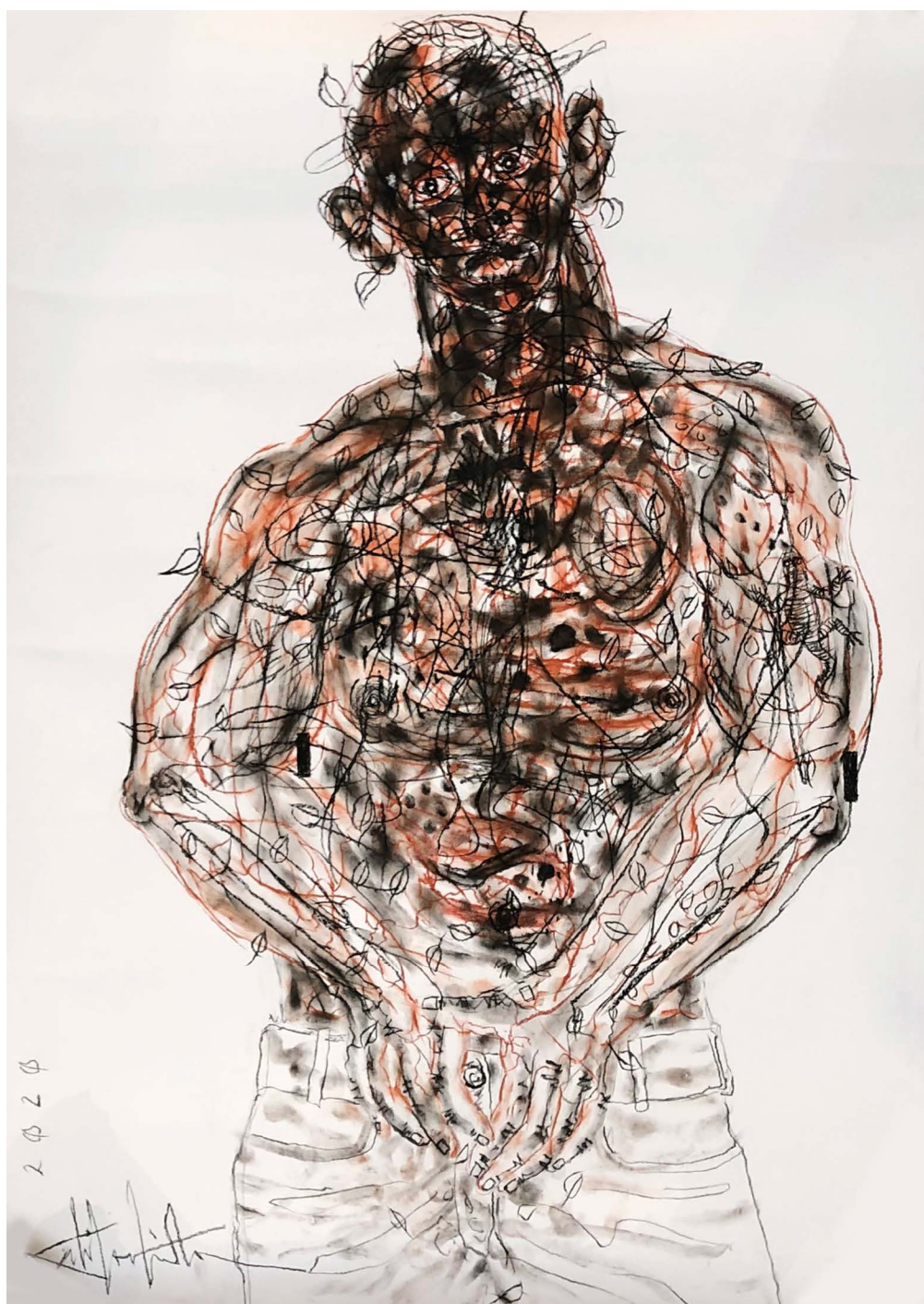








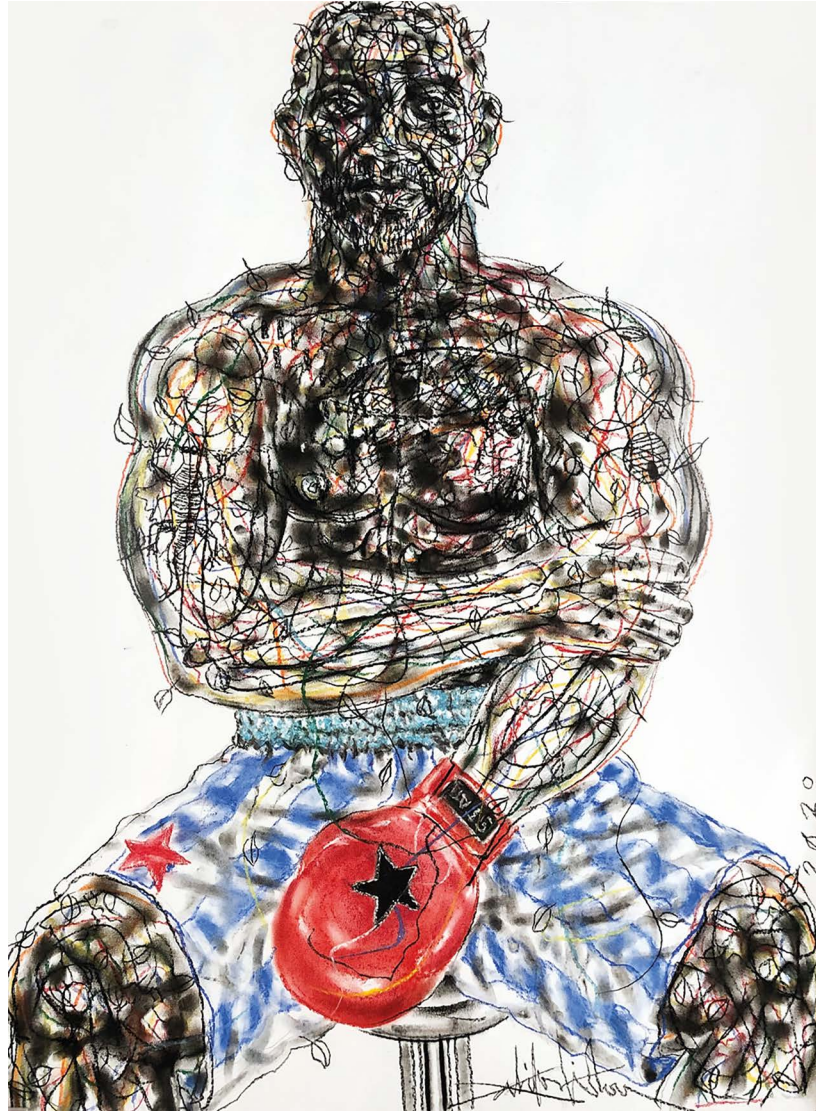




There Is No Darkness In You, 2020, pastel on paper, 92 x 65 cm





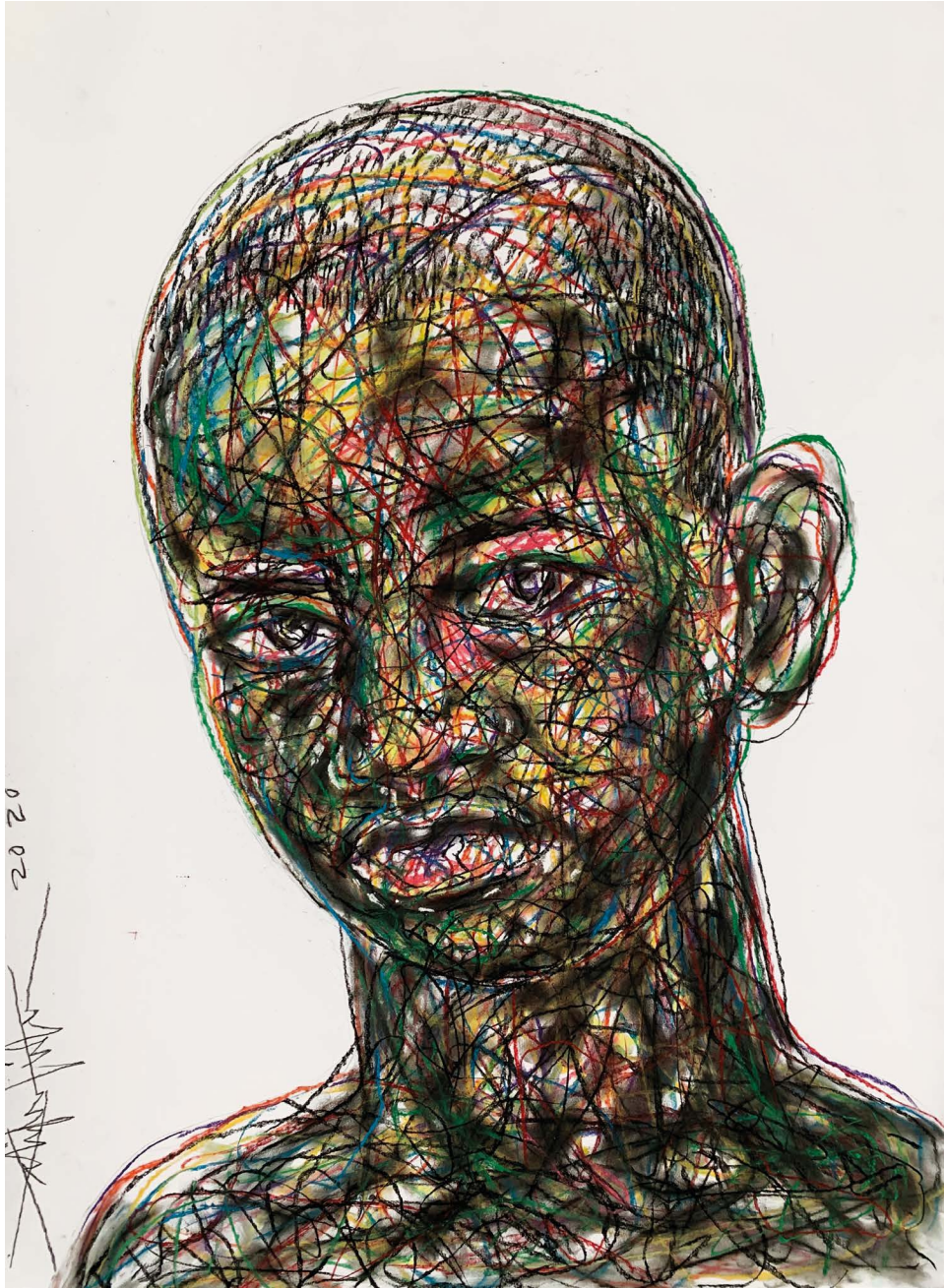


























































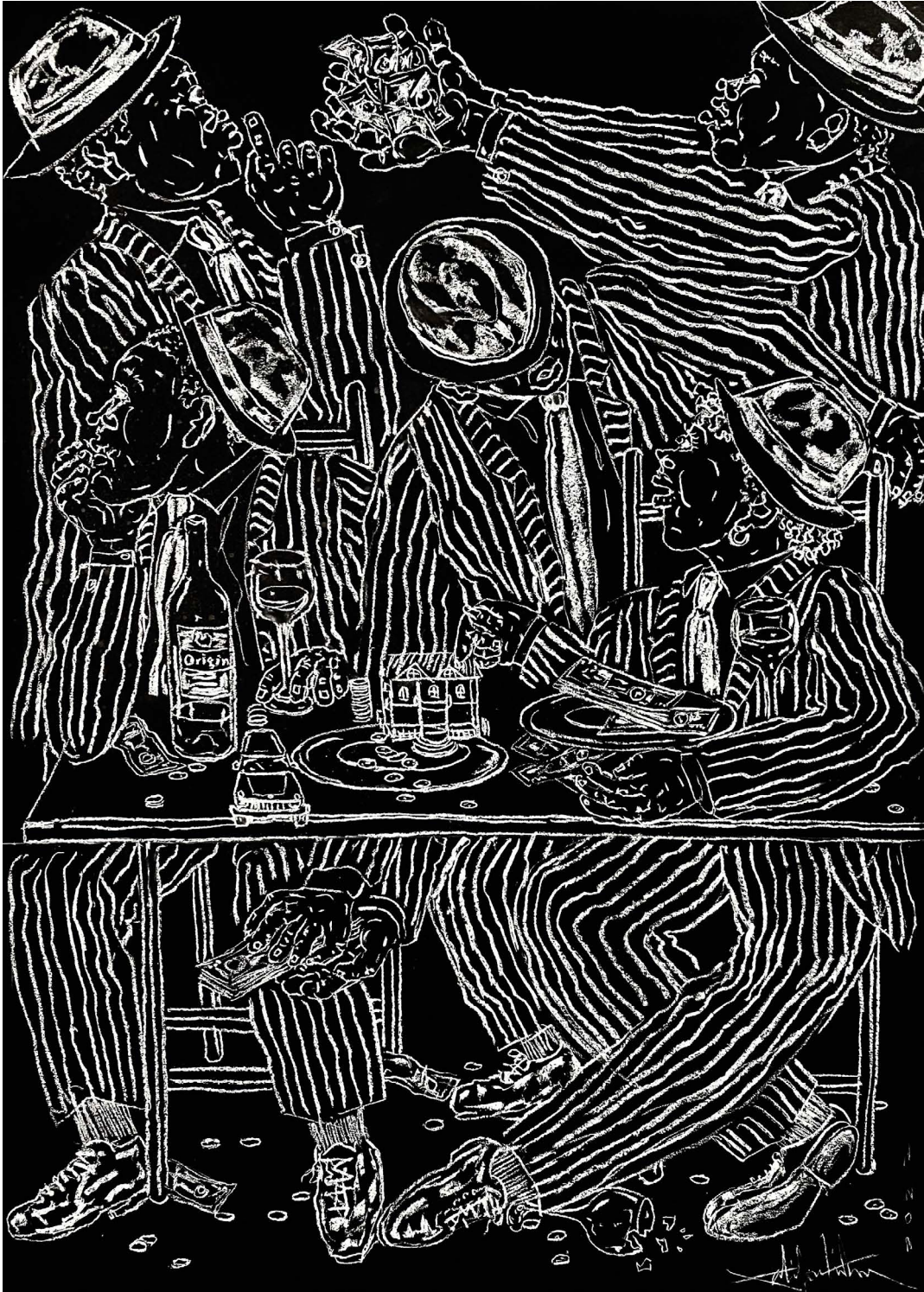




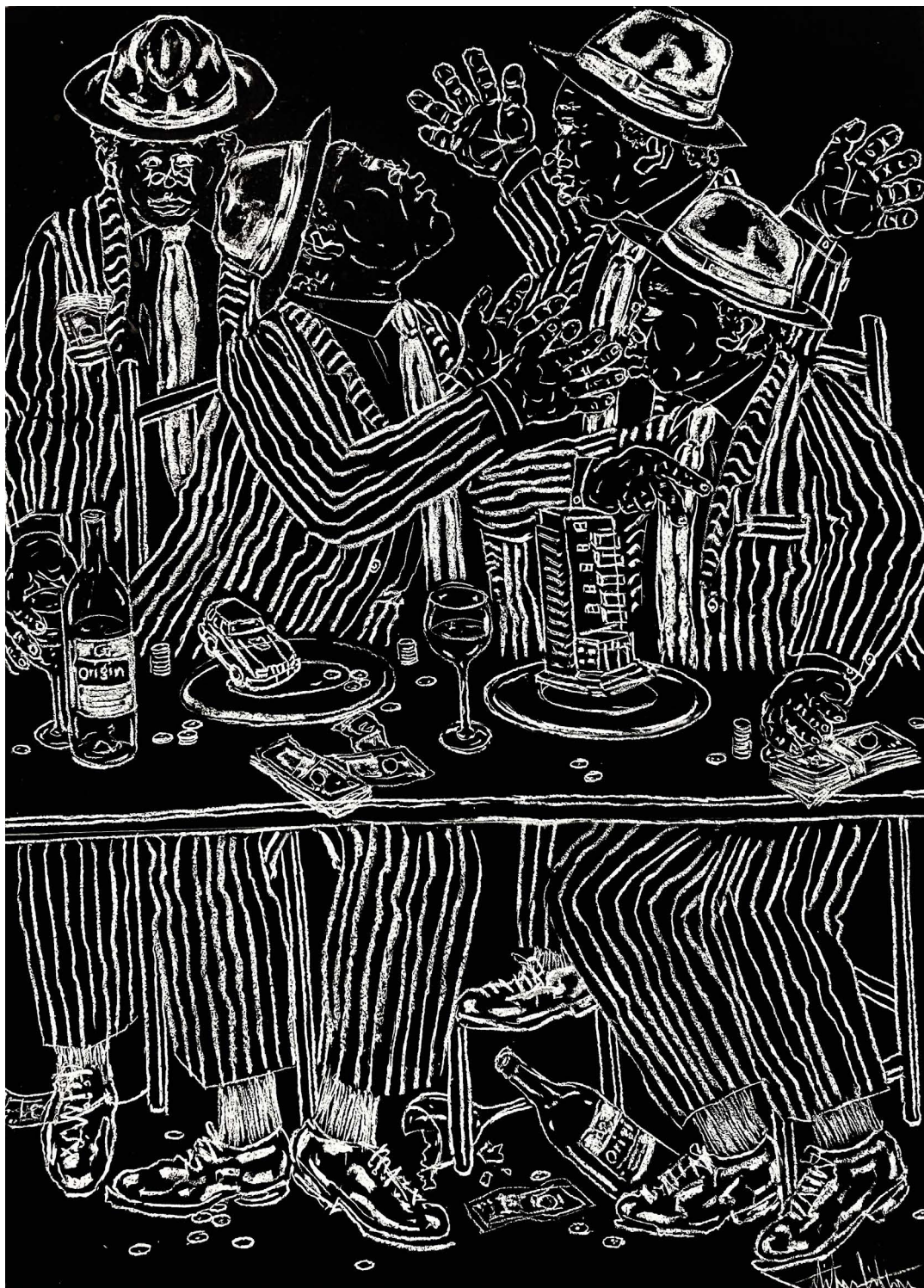














CONVERSATION AVEC
SALIFOU LINDOU FOUANTA
ATELIER

Peux-tu te présenter ?

Mon nom est Lindou Fouanta Salifou.
Lindou est le nom que mon père m'a
donné ; Fouanta, le nom de mon père ; et

Salifou, mon prénom - parce que je viens d'une grande famille musulmane.
Je me considère comme un artiste plasticien. Je fais de la peinture, je
dessine. J'ai commencé par le dessin. Et puis j'ai fait beaucoup de travail
en assemblant de nombreux matériaux. J'ai travaillé sur beaucoup de
médiums. J'ai fait de la gravure et beaucoup d'estampes, parce que
c'est l'une des disciplines artistiques que j'ai rencontrées au cours de
ma carrière d'artiste, lorsque j'étais pensionnaire aux Arts Décoratifs de
Strasbourg. Aujourd'hui, je suis revenu à la toile, j'y travaille beaucoup,
fais beaucoup de collages, mélange beaucoup de techniques sur la toile.
Je travaille à l'acrylique, je mets du pastel. Je sens en ce moment que je suis
un résultat de toutes les expériences que j'ai faites dans ma carrière.

**Peux-tu nous dire d'où est-ce que tu viens et où est-ce que tu
travailles maintenant ? Et sur ton parcours : où es-tu né, où as-tu
étudié ?**

Je suis né à Foumban, le village duquel mes parents aussi sont issus, et j'ai
grandi à Bafoussam, parce que mon père était fonctionnaire. Il a commencé
son travail là-bas. Il a été oublié par la fonction publique là-bas, ce qui fait
que j'y ai grandi. Je considère Bafoussam comme mon deuxième village.
Je m'y rends souvent parce que c'est resté dans mon esprit. Parfois, j'ai
envie de revoir, de repasser sur mes traces, de revoir là où j'ai grandi,
de revoir les gens, de revoir les rues, de revoir la maison où j'ai habité. Je
suis l'aîné d'une famille de dix enfants : cinq garçons, cinq filles. J'ai eu la
chance d'être né du côté de ma mère... Je ne sais pas si c'est une chance,
c'est arrivé naturellement. De son côté, mon arrière-grand-père était le roi
Njoya. Ma grand-mère était l'une des filles d'une des femmes auxquelles
tenait beaucoup le roi. Mon père était un fonctionnaire, quelqu'un de très
attentionné, et je n'ai pas eu de problème à faire tout ce que j'ai fait. J'étais
très tactile et j'aimais manipuler les choses. J'aimais dessiner et à chaque
fois que j'avais besoin de matériel pour m'exprimer, je n'avais pas de
difficultés à l'avoir. Je pense que c'est aussi l'une des choses importantes
qui a favorisé le fait que vraiment je m'attache à la chose artistique.

**Tu nous as parlé de ton enfance à Foumban et du fait que tu sois lié
à la famille royale de Foumban. Peux-tu nous parler de la ville ? De
comment tu décrirais Foumban par rapport à Douala par exemple,
au reste du Cameroun ? Est-ce que ce lien avec la famille royale a pu
t'influencer ? Et s'il y a un souvenir ou un moment de ton enfance que
tu veux nous raconter.**



Foumban est le village où je suis né. Je n'ai pas passé beaucoup de temps là-bas, j'y allais en vacances. C'est une ville avec beaucoup de collines. Une ville où la terre est rouge. La terre est vraiment extraordinaire. De tout le Cameroun, je pense que c'est la terre la plus foncée que je connaisse ; et c'est quelque chose qui m'a beaucoup fasciné : le paysage, la verdure, ce contraste entre le vert et la couleur terre rouge. Je me souviens quand j'ai découvert l'art occidental, j'ai vu les peintures de Cézanne, et il y a une peinture qui m'a beaucoup marqué : *L'Estaque aux toits rouges*. Alors, je me suis mis à peindre la vallée opposée à ma maison familiale. J'ai intitulé cette série de peintures que je faisais à la gouache *Les collines rouges*. Parce

que c'est plutôt l'été que je voyais ce rouge, et ça me fascinait de voir les maisons comme ça, comme accrochées sur une pente considérable. Et cela revient encore aujourd'hui dans mon travail. À chaque fois que je circule dans les villes, ici au Cameroun, je suis très fasciné par ces collines, comme à Yaoundé, contrairement à ici à Douala. Je suis fasciné lorsque je me trouve dans un hôtel et que je vois cela à une certaine altitude, je ne vois que les toitures parce qu'il y a des collines partout.

Et donc après Foumban, quand j'arrive ici à Douala et que j'intègre le milieu artistique, je rencontre les artistes. Et je commence à être préoccupé par cet aspect urbain de la ville de Douala, ça m'aide beaucoup à me rendre compte de qui je suis dans un espace tout à fait contraire au paysage dans lequel j'ai grandi. Ça me permet de prendre du recul, et d'observer un peu comment les gens vivent dans cette urbanité chaotique, dans cette urbanité où l'accès d'un point à l'autre n'est pas facile ; où la publicité commence à prendre une certaine ampleur ; et où les panneaux publicitaires sont mis de manière complètement désordonnée. Je m'interroge, et mon travail prend aussi une autre tournure. Je commence à observer les habitats et à voir, à chercher, à trouver les éléments, la matière qui peuvent me permettre de travailler et de pousser mon travail à un tel point que je touche les gens, je les ressens, sens leurs sensibilités. Je sélectionne mes sujets, ensuite les matériaux que je mets dans mon travail. Voilà la comparaison que je peux faire. Je pense qu'on s'appuie toujours sur le passé, sur son enfance. Pour voir, pour avoir une certaine perception des différents lieux où l'on se trouve, ailleurs.

Tu nous as décrit Foumban et Douala, et la différence entre les deux villes. Cela fait maintenant à peu près 30 ans que tu es à Douala. Comment as-tu vu la ville évoluer en 30 ans ? Qu'est-ce qui a changé et comment ressens-tu ces changements ? Comment cela t'a-t-il influencé ?

La ville a évolué, s'est modernisée, mais très lentement. Je me souviens qu'à un certain moment dans mon travail, j'ai beaucoup étudié la question de l'urbanité, de la gestion de la ville, avec les différents aspects négatifs de la ville : les nids-de-poule, les routes... J'ai beaucoup travaillé avec un artiste allemand ; Christian Hanussek, sur cette question de la précarité. Les constructions, les villes, les maisons dans les quartiers précaires. La question même de la distribution de la lumière dans les villes, avec les délestages et autres... J'ai fait beaucoup de photographies avec cet artiste, un ami. On s'est beaucoup interrogé dans les années 2013-2015 sur ces questions-là. Et aujourd'hui, quand je vois la ville, quand je vois le travail qui a été fait jusqu'ici, ça a été fait de manière très lente et la construction semble s'être améliorée. Ça se fait de manière très lente, et je constate que

c'est une question de mentalité. C'est une question de gestion de la chose publique. C'est aussi une autre problématique que j'ai soulevée plus tard dans mon travail, notamment avec le problème de corruption qui freine le développement.

Tu nous as parlé de ton enfance, de Foumban, de Douala, de tes parents. Peux-tu nous parler de manière générale de ta famille, particulièrement de tes enfants – de leur influence sur ton travail ?

Ma famille fait partie de mon côté personnel. J'ai eu trois enfants avec une femme qui nous a quittés en 2015. Elle s'appelait Aïcha, elle était issue de Foumbot. On était de la même ethnie. Le premier enfant est une fille, Salma. Le deuxième, un garçon, Tarik. Et le troisième, c'est Alamine, Alamine Daoud, qui est né, et le jour suivant, sa mère est décédée. Je me suis mis en couple très tard, j'ai eu des enfants un peu tard, donc j'ai de jeunes enfants. Ma fille a treize ans, mon premier à dix ans, et le dernier va avoir sept ans. Je les ai élevés seul depuis que ma femme est partie. Ça n'a pas été facile, parce qu'à un certain moment, avec mon épouse, on était devenus vraiment fusionnels. Quand elle est partie, on venait vraiment de faire un plan de notre vie, comment on souhaitait élever nos enfants. Et c'était une femme qui avait vraiment le sens de la responsabilité. C'est le trait de caractère qui m'a le plus fasciné en elle, et celui qui m'a donné envie de vivre en couple et de fonder une famille. Mais malheureusement, elle n'est plus là. Elle est partie, elle m'a laissé exactement au moment où mon amour pour elle grandissait, et j'aurais pu sombrer quand elle est partie. Mais le fait qu'elle soit partie à ce moment-là m'a définitivement fait comprendre que sombrer n'était pas le bon choix. Je pense toujours au fait que les gens qui partent physiquement restent, nous regardent ; leur esprit reste. Et à chacun de mes actes, je pense qu'elle me regarde toujours. Et je me suis fait la promesse de me battre pour faire en sorte que j'atteigne l'objectif que je m'étais fixé avec elle. C'est-à-dire en matière d'éducation, de scolarité, que mes enfants ne manquent de rien et qu'ils soient fiers de moi. Tout ce que je fais aujourd'hui, je le fais en grande partie pour eux... Je suis quelqu'un qui aime les gens, quelqu'un de très sociable, très généreux ; et mes enfants sont quelque chose que j'ai envie de protéger. Je pense qu'ils ne sont pas encore conscients de ce qu'il s'est passé, de ce qu'il se passe, de ce que j'endure, de ce que je fais, mais quand ils seront grands, ils comprendront sûrement. Peut-être que cela leur servira d'exemple : il ne faut pas baisser les bras devant les situations difficiles. Il faut toujours garder la tête haute, avancer. Cela doit me rendre plus fort.

Te souviens-tu de ce qui t'a poussé à vouloir devenir artiste ? À quel âge as-tu décidé de devenir artiste ? Pourquoi es-tu un artiste aujourd'hui ?

Je dis toujours que c'est difficile de savoir, parce que cela vient de manière naturelle, quand on choisit de faire une telle chose, surtout quand on est enfant, car les enfants jouent toujours aux jeux d'adultes. Et il y a des enfants qui aiment les voitures, qui fabriquent des voitures, et qu'ils mettent beaucoup de leur pour vraiment obtenir quelque chose. Surtout pour les enfants qui n'ont de parents qui peuvent leur en offrir. Et il y en a d'autres qui passent leur temps à construire des maisons. Et tout cela présage très souvent de ce qu'ils vont faire plus tard. Je me souviens tout simplement que très tôt, même à la maternelle, j'aimais griffonner. Et je me souviens que chaque fois que je faisais un petit dessin, j'allais montrer à la personne que j'estimais le plus, ma mère. Et j'entends encore les échos de sa voix qui me dit, « c'est très beau, mon enfant, tu es un génie ». Ma mère, qui disait toujours ça : « tu es un génie ». Je ressens ça pour mon fils Tarik, dès qu'il fait un petit dessin, parce qu'il m'imité beaucoup, il joue. Il est très admiratif. Quand il entre ici à l'atelier, il m'observe beaucoup, il est toujours en train de regarder le moindre de mes gestes, et il vient tout le temps me montrer le moindre dessin qu'il fait. C'est comme ça et je pense que ce que j'ai reçu de ma mère, je l'applique avec lui. Je lui dis toujours, « c'est vraiment magnifique », et ça le motive. C'est comme ça que j'ai grandi, et j'ai eu envie de continuer parce que c'est très important. Je pense que l'environnement aussi pousse les gens à vraiment s'impliquer dans ce qu'ils ont choisi de faire. Et si je suis là, je le disais tout à l'heure, c'est aussi parce que j'ai eu la chance d'avoir des parents qui m'ont soutenu, qui m'ont offert tout ce dont j'avais besoin. Quand je suis devenu adolescent et que j'ai voulu faire concrètement de la peinture, ils me l'ont permis, et ils ont accepté aussi que plus tard, j'arrête mes études pour me lancer dans ma vie professionnelle. Parce que quand j'ai arrêté mes études, je suis allé travailler dans une boîte comme dessinateur ; et cette personne m'a offert cette opportunité, que j'ai voulu saisir. Quand j'ai dit à mes parents que j'allais faire ça, quand je leur ai dit que ce serait peut-être la seule chance pour moi de pouvoir faire ce que j'aime dans la vie, mon père a accepté. Il m'a dit, « fais ce que tu penses être bien ». Et il a accepté parce qu'il m'a vu grandir, il a vu que j'avais toujours été sur cette voie.

Y a-t-il des souvenirs ou des conseils, de ta famille, d'amis, d'autres artistes, qui t'ont inspiré dans ta carrière, des mots qui sont toujours présents en toi ?

Il y a beaucoup, beaucoup d'artistes, qui m'ont inspiré. On part toujours de quelque chose. Mais, il ne faut pas oublier, j'ai aussi été inspiré par mon environnement et par l'art, par l'artisanat. En côtoyant les objets d'art dans les musées, et à l'artisanat à Foumban. J'ai très tôt été très attentif aux objets qui sortent un peu de l'ordinaire. Mon père m'accompagnait, car même petit il savait déjà que j'aimais ça. Il prenait du temps et m'emmenait

au palais, on en faisait le tour. J'observais les choses. J'ai été très marqué par l'art ancien, par la texture, les matériaux utilisés. Je m'interrogeais sur la technique. Et quand je voyais le bronze, je cherchais à comprendre comment ça se passe. Il m'emmenait rencontrer les artisans, et là il était patient. Quand je leur demandais, « quand est-ce que vous allez faire des fontes ? », il me ramenait les voir au moment où ils le faisaient. Je voyais comment ils y modelaient, faisaient le feu, puis soufflaient. Tout ça a beaucoup stimulé mon sens pour la création artistique et a beaucoup marqué ce que je fais. Parfois, je vois même mes collages, la manière dont je mets les jus de peinture dessus. C'est un réel plaisir, le moment le plus extraordinaire pour un artiste, le moment essentiel. Après, cela devient une œuvre. Les gens font ce qu'ils veulent, mais c'est ce moment-là qui est magique. C'est le moment où tu occupes ta vie à faire quelque chose d'essentiel parce que tu es en communion avec la vie. Tu te retrouves toi-même dans la vie. C'est le plus beau moment. C'est le moment où même si on te frappe, tu ne le sens pas. Tu ne ressens pas la douleur. Je pense souvent à cela. Au moment où tu es vraiment en symbiose avec le travail artistique. Tu es dans le geste artistique de création, tu es en quête de choses : tu tournes, tu t'interroges. Tu ne sais pas ce qui va arriver. C'est la vie. C'est vraiment le moment où tu vis. Et ça se passe aussi dans beaucoup d'autres disciplines. J'observe par exemple le football. Quand on joue, on fait des passes, on tire, on arrive devant le but, on tire. Mais il y a quelques jours, j'ai dessiné le but d'Aboubakar [but marqué par Vincent Aboubakar lors de la Coupe du Monde de Football de 2022], car je trouve que c'était un vrai geste artistique. Ce n'est pas le genre de but que l'on voit tous les jours. Donc c'est un peu similaire. Et je suis sûr qu'à ce moment, il a vécu ce que je suis en train de décrire : il s'est vraiment senti vivre. Il était vraiment dans la vie, et à un certain niveau de la vie où tu ressens vraiment que tu vis.

Peux-tu nous parler de ton processus artistique ? Les idées qui traversent ton travail, et comment tu travailles de manière générale ?

Je considère que le processus artistique pour un artiste est toujours le même. C'est le médium avec lequel il travaille qui change. C'est pour cela que d'un style à l'autre, on en arrive souvent à reconnaître un artiste. Moi, je suis comme je disais quelqu'un qui touche un peu à tout. Je suis quelqu'un au départ de vraiment bricoleur. Je travaille avec tout, mais le plus important dans ce que je fais est de pouvoir atteindre ce que je ressens. Atteindre l'objectif, comme si je visualisais ce que je vais atteindre. Mais le processus artistique est aussi pour l'artiste un champ d'expérimentation. C'est-à-dire que quand tu atteins le but, c'est comme une intuition, tu te dis que tu vas vers un chemin, tu vas retrouver ce que tu ressens. Mais en chemin, il y a tout un tas d'expérimentations qui se font et qui sont de l'ordre de l'intuition. Avant que tu n'arrives, le résultat n'est

jamais ce que tu penses, ce n'est jamais ce que tu as pensé au départ. Mais tu es satisfait par la somme de tout ce que ce qui ce qu'il s'est passé. Et ma démarche est très simple. Elle est dans l'expérimentation, parce que l'expérimentation a cela d'intéressant ; parce que tu te retrouves vraiment dans le toi-même, dans ta vraie nature ; parce que les choses se passent de manière intuitive, sans que tu ne le calcules. Quand je prends un pinceau et balance la peinture comme ça, que je vois que ça coule : voilà, ce n'était pas prévu. Et je me dis, « ça, c'est génial ! ». Et c'est à ce moment finalement où ce qui coule m'émeut. J'oublie même le trait, le coup de pinceau qui est passé comme ça. C'est ça qui me retient, qui me permet de prendre du recul et de me dire, « si c'est comme ça, alors c'est comme ça, la vie ». Alors je me dis, « bon, maintenant je vais marcher en me tenant un peu droit ». Il ne faut pas trop avancer la tête, parce qu'il faut que je voie plus clair si je veux avancer. Si je fonce, je ne vais pas voir la peinture qui coule, ou bien je ne vais pas avoir ce peu de retenue, je vais aller très vite pour essayer d'effacer la peinture qui coule alors que c'est cette peinture qui coule qui est révélatrice de ce qui va arriver après. Je fais des erreurs, je fais des bonnes choses aussi. C'est ça, l'art ; c'est l'expérimentation. Je m'aventure vers quelque chose humainement, naturellement, en acceptant que je puisse faire des erreurs, en acceptant que je puisse réaliser de grands exploits, et que ça ne devrait pas être un drame si j'ai fait des erreurs. Que si je réalise des grands exploits, je ne devrais pas pour autant trop me réjouir tout de même. Parce qu'au final, qui suis-je ? Suis-je vraiment parfait ? Non. Je me découvre. L'art, c'est occuper sa vie. J'occupe ma vie. L'art me permet vraiment de me sentir vivant, d'avancer, d'avoir la force d'avancer.





Tu fais partie des fondateurs du Cercle Kapsiki. Peux-tu nous parler de ce cercle ? Comment a-t-il été fondé ? Quels en sont les membres ? Quels étaient les enjeux, et comment cela a-t-il influencé ton travail ?

Le Cercle Kapsiki, au départ, ce sont des gens qui ont les mêmes aspirations, qui se rencontrent : ce sont des amis. C'est l'amitié avant tout. J'arrive ici à Douala, et le seul endroit où je dois aller, ce sont les galeries, les expositions. À l'époque, il n'y avait pas beaucoup d'espaces, et dès qu'il y avait le moindre truc, tu retrouvais tous les artistes de la scène, qui n'étaient pas nombreux. Il n'y avait que nous. Ici à Douala, il y avait Hervé Yamguen, Blaise Bang, Hervé Youmbi, Jules Wokam, Joël Mpah Doo. Et à un certain moment, en se côtoyant, on s'est rendu compte qu'on avait les mêmes affinités, les mêmes aspirations. Et l'amitié est née de l'admiration que l'on a les uns pour les autres. Entre nous, on parle d'art, on partage avec les autres. À un moment, on s'est dit pourquoi ne pas même travailler ensemble ? Parce que, ce qu'il ne faut pas oublier avec le Cercle Kapsiki, c'est que l'on a eu à un certain moment envie de faire des choses ensemble, de réaliser des œuvres collectives. Nous avons à notre actif beaucoup d'œuvres que nous avons réalisées ensemble. Je citerais par exemple *Cabines de relookage* que nous avons fait à Sélestat en Alsace, en France, lorsque nous étions aux Arts Décoratifs de Strasbourg. Nous avons aussi fait la *Bourse aux odeurs*. C'était très souvent des installations, mais vraiment très pensées. Quand je parle, je dis la *Bourse aux odeurs*, vous

comprenez qu'on a exploré les odeurs dans l'art. On a vraiment cogité, beaucoup ont essayé de dépasser un peu les limites du conventionnel, et on a décidé de se mettre ensemble en tant que cercle d'artistes, d'emménager dans un espace pour pouvoir vraiment être dans un lieu de rencontre. Plus tard, nous avons organisé des expositions. Nous avons beaucoup travaillé aussi dans l'espace public, parce qu'on se rendait compte qu'aller aux expositions est la chose de gens cultivés, d'expatriés... Notre grande préoccupation était là. Si vous ne venez pas, alors nous allons vers vous, nous faisons des choses, même dans les lieux publics, nous y posons des actes artistiques. Dans la rue, dans un carrefour. Et on ne se limitait pas aux arts plastiques. On projetait des films, on invitait même des dessinateurs et des illustrateurs, des tagueurs, tout... On faisait tout. Mais on axait tout sur la rue. La plupart du temps, l'espace nous permettait vraiment d'organiser des ateliers avec les plus jeunes qu'on retrouvait toujours plus engagés dans l'art. On voulait leur permettre de s'exprimer et de montrer leur travail, eux qui ne pouvaient pas exposer dans les espaces réputés. C'était vraiment notre aspiration. Et je pense que cela a payé. Aujourd'hui, nous n'avons plus assez de temps ; nous tous sommes sur la scène artistique. Jules Wokam est un architecte vraiment génial. Il est en train d'imprimer sa marque sur la ville dans l'immobilier, dans la construction de maisons. Il est en train d'y imprimer son style, y laisser la marque qui lui est propre. Hervé Youmbi lui aussi fait un parcours remarquable. Blaise Bang est aujourd'hui en France avec sa famille. Et encore aujourd'hui, quand on sait que nous tous sommes ici, on se retrouve, on prend un verre ensemble, on rigole ou on se raconte. Le bon vieux temps.

Peux-tu nous expliquer d'où vient ce nom de « Cercle Kapsiki » ?

Je ne me souviens pas exactement comme ce choix est advenu. Mais le Kapsiki est un pic au nord du Cameroun situé à Maroua ; c'est très haut. Kapsiki, ça correspond à notre aspiration à foncer et à se surpasser, à faire des choses. Nous sommes le Kapsiki.

Peux-tu nous parler de l'évolution et du développement de ta pratique artistique ? Les médiums que tu utilises ont changé au fur et à mesure des années ; pourquoi ?

J'ai beaucoup fonctionné par rapport à la scène et aux autres artistes, au mouvement. Parce qu'il faut qu'on se l'avoue, il y a eu un mouvement artistique qui s'est opéré, dans lequel je me suis embarqué en me disant que j'allais explorer des choses, et que je voulais y apporter des choses. C'est une démarche personnelle, mais à mes yeux un vrai artiste est aussi un artiste engagé, qui est motivé par l'envie que les choses avancent dans la société, et que la situation même des artistes s'améliore. Dès le départ,

dès que j'ai posé ma valise ici à Douala, mon défi était de travailler en tant qu'artiste et de faire en sorte qu'il y ait une vraie scène artistique. Il n'y en avait pas, les artistes se comptaient sur les doigts d'une main ; il n'y avait pas de galeries. Quand je suis arrivé, cela m'a choqué. Je me suis dit, « mais tu ne peux pas être un artiste dans un espace comme ça. » C'est pour ça que nous avons créé le collectif Kapsiki. C'était pour faire les choses par nous-mêmes, pour pouvoir montrer notre travail par nous-mêmes, pour pouvoir aider les autres à montrer leur travail.

Donc j'ai trouvé une scène artistique à laquelle j'ai adhéré. Je n'étais pas à l'écart de ce qu'il se passait. Je devais entrer dans la mêlée et agir, apporter ma vision des choses. À un certain moment, je me suis rendu compte que le travail portait beaucoup plus sur la récupération des objets. Quelque chose qui arrivait par nécessité, parce qu'il manquait de matériel pour travailler ici. C'est pour ça que j'ai travaillé avec beaucoup de matériaux, et avec la terre. Quand je suis arrivé à Fouban dans mon village, ma mère était étonnée, je ramassais la terre, je la mettais dans du plastique, et je rentrais à Douala avec. Je la mélangeais avec des liants. Je préparais mes toiles avec, je peignais. Avec le peu de peinture que j'avais, je mettais de petites taches de couleur, pour économiser. Ça me fascinait ; moi-même je me disais que c'était extraordinaire. Et pourtant c'était une envie d'être très minimaliste dans le travail, qui était provoquée par le fait que je n'avais pas beaucoup de peinture. Et donc, c'est à cette époque-là que j'ai pris conscience qu'en réalité, lorsqu'on est en manque, on peut aussi être plus créatif. Le travail se fait de manière très simple et naturelle, ça devient original. Plus tard j'ai compris que parfois il faut se mettre en difficulté. Quand j'aménage l'espace, je mets des obstacles, pour devoir sauter pour aller chercher une peinture, devoir me tordre. Et tout cela me met dans des conditions d'inconfort qui me poussent à faire des choses que tu n'aurais pas fait si tout était bien. J'ai beaucoup fonctionné comme ça. Aujourd'hui, je suis un peu fatigué. Je commence à avoir des blessures, des douleurs de dos. J'essaie de me mettre dans un confort pour ne pas trop souffrir. Mais j'ai longtemps travaillé longtemps dans des situations compliquées, en me disant que si je suis mal assis, je vais faire un trait qui ne sera pas pareil que si je suis assis sur un fauteuil confortable ; et ça, ça me pousse vers d'autres choses, et c'est cela qui est intéressant. En bref, provoquer des situations qui m'amènent à me surpasser, aller au-delà de moi-même.

Le fait que tu sois camerounais, et un artiste contemporain africain, influe-t-il sur ton travail ? En quoi est-ce important pour toi ?

Je suis un artiste camerounais, un artiste africain, un artiste contemporain et aussi un artiste universel. Je pense que le fait que je sois un artiste camerounais influe naturellement dans mon travail. Cela est indéniable, et

j'en ai fait l'expérience quand, pour la seule fois de ma vie, j'ai passé une année entière hors du Cameroun. C'était en France, quand je suis allé en résidence aux Beaux-Arts de Strasbourg. L'expérience a été assez dure, parce que je parlais, et comme tout le monde, je rêvais de voyager. Mais au bout de trois mois, j'ai commencé à paniquer. Déjà, le climat, quand il a commencé à faire froid, à neiger. Ça a été dur, parce que je vivais pour la première fois cette expérience-là, je ne m'y attendais pas. J'avais entendu dire qu'il faisait excessivement froid. Et cela a vraiment été une sensation brusque, ça m'a beaucoup stressé. J'ai aussi réalisé à quel point, encore une fois, je parlais d'un inconfort qui peut être intéressant dans la création artistique. J'ai réalisé à quel point l'espace urbain tout en étant vraiment lisse, carré, était pourtant difficile à vivre en France. J'ai réalisé à quel point c'était intéressant de sortir et de vivre dans cet espace urbain. Certes, cela présente ses propres difficultés de circuler et d'être ici dans ce bruit, dans ce vacarme et dans tout ce désordre-là. Mais c'est aussi une forme de vie, c'est vivant, et ça me manquait. Je marchais souvent dans la rue. Je pouvais marcher sur presque 300 mètres sans voir personne. Je ne voyais pas beaucoup de gens circuler. Et quand j'arrivais, même dans un restaurant, je m'asseyais dans mon coin, toujours sans voir personne. Tu vois rarement quelqu'un venir prendre ton briquet sans même te saluer. J'ai compris à quel point ça me manquait d'être ici, de vivre ça, à quel point c'était inspirant pour moi. J'ai compris que c'était ma source d'inspiration d'être ici aussi au Cameroun. Mais tout de même, le fait de vivre là-bas, les travaux que j'ai faits là-bas, évoquaient aussi cette nature-là, cette ambiance terne, lisse et calme. Ce que j'ai éprouvé tout ce temps, durant tout le reste de mon séjour, c'était l'envie de rentrer et de retrouver mes habitudes. C'est ça qui est fascinant dans la vie. Et c'est ça que j'ai compris en réalité au fil de mes recherches, de mon travail. Quelle que soit la situation où l'on se trouve, il faut tout simplement s'accommoder. Se forger sa façon d'évoluer et d'avancer. Et c'est peut-être une question d'habitude, mais je pense que ça influence beaucoup mon travail, le fait que je sois camerounais et que je vive ici au Cameroun.

J'ai fait une autre expérience aussi en allant vivre six mois au Québec. J'ai aussi ressenti cela. Je voulais changer un peu de société après le décès de ma femme. Je voulais vraiment prendre du recul, aller ailleurs. J'ai beaucoup travaillé, et je pense que c'est pendant cette période-là, j'ai pu me réconcilier avec moi-même. J'ai pu passer le cap-même de la douleur, de cette douleur que j'avais vécu. Ça m'a aidé. Parfois, il faut se retirer. Mais ce qui est sûr, c'est que j'ai toujours éprouvé l'envie de vivre ici, et de travailler ici. J'ai envie de vraiment me sentir concerné par l'environnement d'ici, où je suis né, où j'ai grandi. Et j'ai toujours pensé que c'est là que je dois être, que c'est là que je peux être vrai, que je peux vraiment être dans mon travail.

Vois-tu ton travail comme faisant partie d'un mouvement ou d'une idée pour entretenir la culture et l'identité camerounaise ? Penses-tu qu'il y ait un devoir de sauvegarde et de mémoire dans ton travail ?

Je pense que mon travail est dans la continuité du travail artistique qui a été, dans le passé ; que je suis un artiste contemporain, donc je suis la transition, c'est inéluctable. Je réagis par rapport à ce que je vis aujourd'hui. Je m'interroge sur ce qu'il s'est passé, et je fais attention à ne pas le répéter. Je veux être dans la continuité, et être vraiment acteur du présent, de ce qu'il se passe aujourd'hui. Je pense qu'il faut faire attention à cela, ne pas répéter ce qui a été fait, il faut vraiment créer, faire une création sur la base de ce qu'on vit aujourd'hui et en s'appuyant sur ce qui s'est passé. S'appuyer sur ce qu'il s'est passé, c'est quelque chose de naturel. Je suis né, j'ai grandi avec mes parents qui ont été élevés avec leurs parents, qui ont été élevés par leurs parents aussi. Et l'éducation qu'on reçoit nous impacte. Ce que les parents ont vécu impacte leurs enfants de manière naturelle. Moi je suis conscient d'une chose. Il y a eu un terrible moment où, avec la colonisation, la culture a été complètement bouleversée de telle sorte qu'il y a des choses qui se sont perdues. Je suis conscient de cela et je ne me lamente pas sur ce qu'il s'est passé. C'est du passé. Je veux tout simplement vivre et continuer par rapport aux conséquences que ça a créé, et être l'acteur et le témoin de ce qu'il s'est passé. Mon grand-père était *boy* pendant la colonisation des Allemands. Et ça, mon grand-père ne me l'a jamais raconté. Mais j'ai ressenti l'humiliation, par son comportement, sa dignité, ses douleurs. Ça se transmet même sans se dire. Ça passe de génération en génération. Et tout ce qu'on peut faire, c'est d'essayer, comme je le disais tout à l'heure, d'aller voir ce qu'il s'est passé avant d'essayer de tourner autour ; essayer de comprendre.

Je suis sûr que si on avait aujourd'hui les œuvres qui ont été faites dans le passé, dont on a les traces aujourd'hui à travers d'autres objets dans les musées, comme celui de Fouban, on aurait pu y trouver plus de sens ; s'il n'y avait pas eu ces chamboulements. Mais la vie est faite ainsi. On doit avancer. Je fais l'effort, comme quand je parlais de performance, de faire avec les moyens qui sont les nôtres, en puisant dans l'environnement. Mais je le fais dans un autre contexte aujourd'hui. Pour moi, faire de la performance comme je l'ai fait, c'était une nécessité. Et sinon, je serais resté avec mes toiles. J'ai compris à un certain moment que c'était important. Même quand je peins sur une toile, je considère que je suis dans un acte. Je pose un acte performatif, qui est considérable, qu'il faut considérer. C'est sacré. C'est dommage que je vive très souvent cela seul. On ne me voit pas peindre à n'importe quel moment, parce que je suis dans l'intimité de mon atelier. Mais pour moi, c'est sacré. C'est, comme

je dis, le moment où je vis la vraie vie, où je me réconcilie avec moi-même et même peut être avec mes ancêtres. J'ai la conviction que je suis avec mes ancêtres, parce que je suis sûr qu'il y a un impact. Même si on ne sait pas exactement ce qu'il s'est passé, ni pourquoi ou comment ça se faisait, comment les gens se comportaient. Je suis convaincu que l'éducation qu'on reçoit, même sans le dire, sans le raconter, a un impact sur le comportement des gens. Comme quand je parle de mon grand-père : il ne m'a rien raconté, mais je suis sûr que le rapport que j'avais avec lui et les choses que j'ai échangées avec lui ont impacté mon travail ; que ce qu'il a vécu, il me l'a tout de même transmis. Et qu'aujourd'hui je continue : peut-être que ce qu'il m'a transmis va ensuite passer aux générations futures, que cela va se perpétuer infiniment.

Peux-tu nous parler de tes performances ? Pour toi, quel est le pouvoir de ces performances sur le public ? Penses-tu que le message est perçu différemment par le public quand il s'agit d'une performance, par rapport à une toile ou à un dessin ?

Ce qui m'a vraiment motivé dans la performance, c'est l'inspiration qui me vient de ma culture et des objets qui m'ont nourri quand j'étais plus jeune. Lorsque je suis arrivé à Yaoundé et que le directeur de l'Institut Goethe, Peter Anders, s'est penché sur mon travail, il a été fasciné, et il m'a poussé à travailler et à faire une exposition. Il pensait que j'avais un atelier quand j'étais à Yaoundé. Quand il voyait mon travail, il imaginait que j'étais un grand artiste, avec un espace sur place. Pourtant je n'avais rien, je n'avais que ma chambre. Je sortais pour aller travailler à l'agence, et j'ai eu la chance que mon patron aime aussi beaucoup mon travail. Il avait même mis une toile dans son bureau. Il m'a aidé à avoir un espace pour travailler. J'ai fait ma première exposition, en travaillant beaucoup, en m'inspirant de ces objets que j'avais vus quand j'étais jeune. Après cette exposition, j'ai continué à m'interroger sur la fonctionnalité de ces masques, de ces statuettes. Ma grand-mère me racontait des choses sur l'usage de tous ces objets, pour des rites ou autres. J'ai eu envie de d'explorer ces objets davantage, travailler aussi avec mon corps, mais tout en restant contemporain. Je pense être la première personne à faire de l'art vidéo dans mon entourage - c'était un ras le bol, pour la situation économique notamment. J'ai fait une courte vidéo où je devais me mettre nu, parce que j'estimais que la meilleure façon de crier avec mon corps était de me mettre à nu. Je mélangeais de la peinture sur le chevalet, l'appliquais sur mes fesses, puis prenais une toile et imprimais l'empreinte sur une feuille. J'ai appelé cette vidéo *Mon cul* ; c'était une vidéo qui devait être au centre de la deuxième exposition que je faisais au Goethe Institute. Peu après, je lui ai proposé *Regard de l'intérieur*, une immense exposition-performance. Cette vidéo que j'avais conçue devait être au centre de l'exposition, elle-

même le résultat d'un travail que je devais faire sur scène dans l'espace du théâtre. Je devais me mettre en scène dans un espace où j'avais reconstitué mon atelier et où j'avais préparé des toiles que je devais produire, finir et signer, finir et signer... Il y avait trois mannequins ; elles devaient les récupérer, et aller les accrocher là où se trouvaient des références aux endroits prévus à travers la salle, toujours autour de cette vidéo. Puis, la performance terminée, tout le monde s'est réparti dans la salle, pour voir désormais accrochées les œuvres que j'avais exécutées sur scène. J'ai beaucoup aimé cette performance. Tout comme *Albatros*, que j'ai fait dernièrement, avec des performances de peintures, gravure et sculpture hybride au milieu de la salle. J'aime vraiment associer les techniques, et me mettre en performance comme si j'entrais en communion avec ces objets-là que j'utilise et que je crée. Je pense qu'inconsciemment, j'ai commencé la performance parce que j'étais dans une quête de savoir comment se faisaient ces rites, performatifs eux aussi, avec ces masques-là. On m'avait raconté que tous ces objets qu'on voit aujourd'hui dans les musées avaient une fonctionnalité, que ce soit dans la guérison, ou pour que la cité soit épargnée de malheurs. Ce qui me fascinait le plus, c'était ce pouvoir pour soigner. Il y a un objet que j'ai trouvé il y a quelques années, quand j'étais allé travailler le bronze pour la première fois à l'artisanat à Fouban. Cet objet s'appelle *pambete*. Ce sont de petits objets en bronze, qui n'ont ni tête ni queue. Une forme ovale, avec des pattes. Et je me suis interrogé sur cet objet. J'ai demandé aux artisans ce qu'ils signifiaient. Ils m'ont renvoyé à un rite où l'on tue un coq, on partage de la Kola, puis on danse autour de cet objet. Par exemple pour un couple qui n'est pas fertile et souhaite avoir des enfants. Cela m'a encore une fois réconforté dans cette démarche. J'ai compris une fois de plus l'importance de *performer* avec des objets qu'on a soi-même créés. La dernière performance que j'ai faite, je l'ai faite avec Gabriella Badjeck, une artiste-performatrice très talentueuse, et dont j'adore le travail et la sensualité. C'était une performance dédiée à mon épouse. On a fabriqué un objet, qu'on manipulait [comme ça]. Et à la fin de la performance, j'ai vu des gens qui pleuraient. J'ai su qu'ils ont compris que je parlais de la douleur de la perte de cet être cher. Mais je pense que le fait d'avoir performé autour de cet objet a apporté beaucoup plus d'émotions. Et c'est en cela que la performance est importante. La performance est un moment où l'on met l'esprit en suspens. La plus grande performance pour moi, c'est voir quelqu'un en train de marcher sur une corde raide, dans le vide. On pense pendant tout ce temps qu'il va tomber. Ça saisit, ça nous mène hors de la personne que l'on est. Ça amène ailleurs.

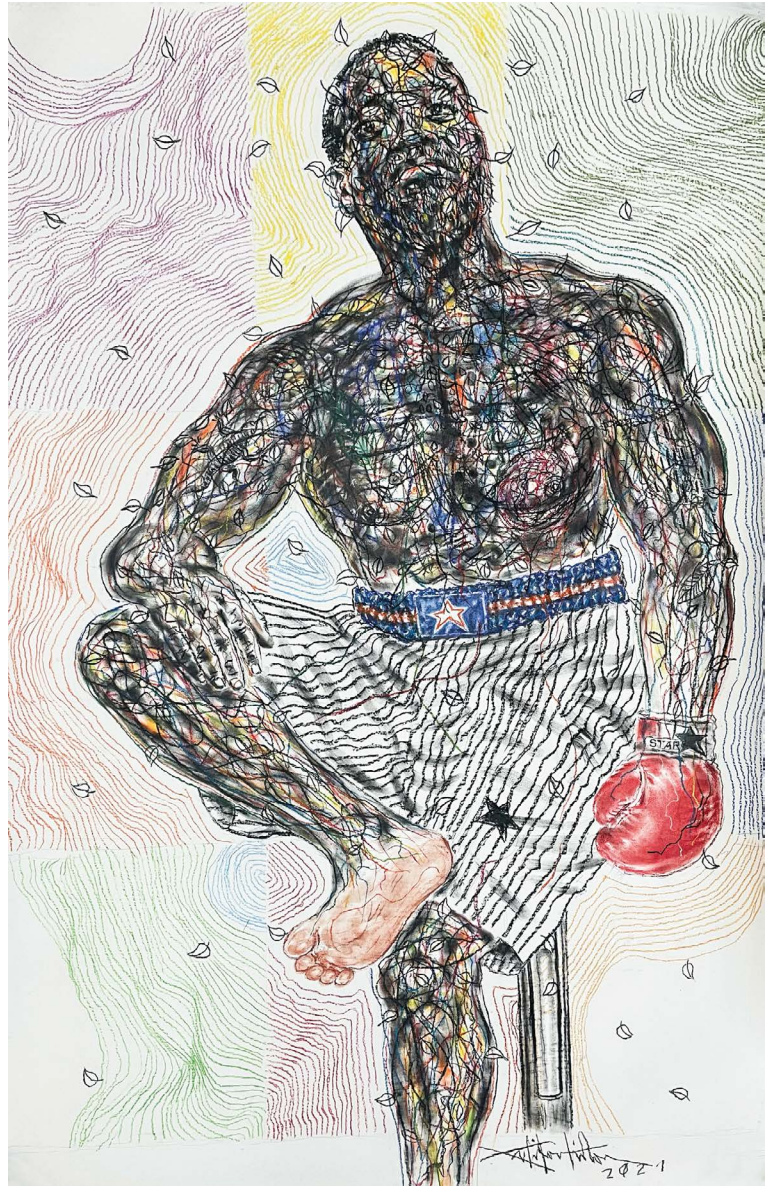
Peux-tu nous parler de ta série de Politiciens ? C'est l'une de tes séries les plus emblématiques : comment est-elle née, et comment a-t-elle évolué ?



Les politiciens sont nés parce que je suis quelque part aussi un artiste engagé. Par exemple, *Albatros* est une œuvre très engagée. Je parlais déjà d'un fait politique qui était arrivé. Juste après, je me suis intéressé à raconter les histoires de la vie politique. Il fallait que je crée des personnages qui seraient identifiés, comme des politiciens. Ces personnages-là, j'ai voulu qu'ils soient habillés, que ce soit à chaque fois une même tenue de costume rayé, simplement parce que quand j'étais plus jeune, je m'étais rendu compte que les politiciens s'habillaient toujours en costume. Autant le costume a de rayures, autant c'est un costume « raffiné ». Quand mon père achetait des habits pour nous, des tissus à faire coudre, ceux qui avaient le plus de rayures, les plus souples, coûtaient un peu plus cher. Et quand il nous cousait des habits avec ça, on appelait cela *tergal*. C'était des tissus en soie brillante. Il nous faisait coudre des ensembles, des culottes avec quatre poches. Et donc, je pense que ces souvenirs-là sont l'une des raisons pour lesquelles je dessine les politiciens ainsi. Il y a aussi l'esthétique ; il y a comment remplir l'espace dans la toile et

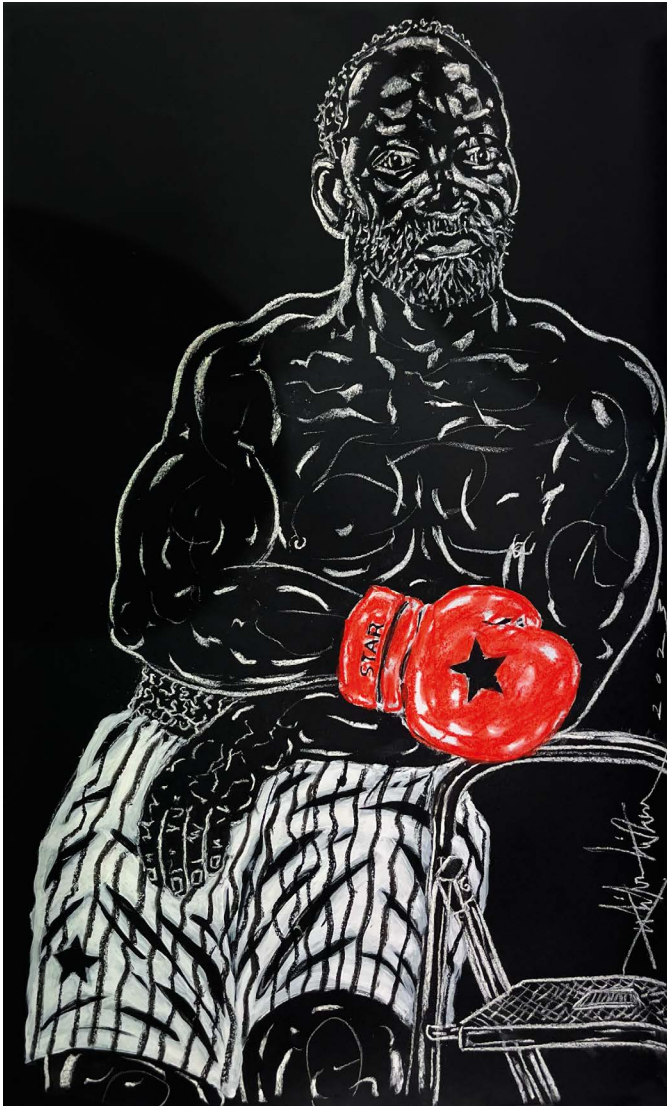


créer du mouvement, même pendant qu'ils font des gestes, des mimiques, que les vêtements sur eux parlent. Les reflets que je mets en frottant les rayures du doigt, ce sont ceux des ombres, pour appuyer encore plus sur ce mouvement, ces gestes que je donne à ces personnages. Je pense que ce qui fait ma fierté, c'est d'avoir imposé au regard des gens un accoutrement, et qu'à chaque fois que je le dessine et que je mets ces rayures, ça sent la politique. Cela m'amuse. Mais c'est un outil que je mets pour raconter une partie d'un ensemble, ce qui est un maillon dans l'histoire que je raconte. Parce qu'aujourd'hui, je ne travaille plus seulement sur les politiciens. Avant, je faisais des toiles uniquement sur la scène politique ; mais j'intègre aujourd'hui la société. Je suis actuellement dans une série que j'ai intitulée *Social game*, et où j'intègre les gens ordinaires, surtout les moins nantis, les gens qui subissent la pression de la politique. C'est un choc, parce que je mets en scène ces personnes qui subissent, et je les mets face à ces politiciens-là – pour qu'ils se confrontent aux réalités, à ce qu'il se passe vraiment.



Tu as parlé de ta série de Politiciens ; parlons d'une autre de tes séries ou un autre de tes motifs qui est vraiment important dans ton travail récent : ce boxeur, qui semble également être un autoportrait. Peux-tu en parler davantage ? Pourquoi te représenter en boxeur ?

Ce que je vais d'abord noter, c'est que dans tout le travail de dessin que je fais, j'essaie de montrer la fragilité de l'être humain, qui en même temps est sa force. Je le trouve dans les boxeurs. Je me représente moi-même, parce que je suis acteur, mais je suis également un être. Je suis comme tous les gens que j'interprète sur mes toiles. Et j'ai pensé que ce serait plus juste de choisir de me mettre moi-même en scène, que cela attirerait l'attention



parce que j'essaie désespérément de montrer cette fragilité – mais en me mettant dans une posture d'homme puissant à travers les muscles que je me mets. C'est en fait la fragilité qui ressort. J'ai d'abord dessiné les boxeurs en noir sur fond blanc, sur des papiers blancs. Aujourd'hui, quand je dessine, j'appuie vraiment sur la texture des corps et la transparence ; j'exprime cette fragilité de l'être. Et pour les politiciens, j'essaie de montrer ce côté narcissique. Désormais, je travaille toujours mes autoportraits de boxeur sur fond noir. C'est l'inverse. Tout comme l'opposition entre cette force et cette fragilité : la transparence que je crée pour démontrer cette fragilité-là. Sur fond noir, si on observe bien, on voit que je m'inspire du reflet de glace, de verre. Et tout le monde sait que ce qui est en verre est cassable, est fragile. Ce ne sont plus des gribouillages, mais des reflets que j'apporte, par touches. Et voilà alors cette fragilité que je montre. C'est une

dualité. Face à la toile, ce qui crée l'émotion, c'est le choc – le choc qu'à chaque fois que je crée des choses, je pars dans la dualité, que ce soit dans la matière ou dans le concept. Je ne joue pas toujours dans la dualité, je peins aussi simplement la fragilité dans la force, dans la puissance. Je suis dans une démarche qui m'amène à montrer, à toucher le narcissisme de l'être. Je parle ici en particulier du travail sur fond blanc, avec les gribouillis, les textures qui laissent transparaître. Parfois, je laisse entrevoir les boyaux, les os. Mais ici, je suis dans l'univers du verre, du reflet, du noir. Ça me fait penser à l'artiste français qui peint avec le noir, Pierre Soulages. Lui, sa matière, c'est la lumière, le reflet, ce n'est pas le noir qu'il met. Je tente de jouer ainsi, pour m'exprimer le plus clairement et le plus rapidement possible. Et ces dessins que je fais sur fond noir, je les fais de manière plus spontanée et plus rapide. Cela fait bien sûr partie d'une cuisine interne qui n'appartient qu'à moi : j'aime qu'avec un trait, comme ça, je puisse exprimer quelque chose de fort. J'aspire à cela.

Pour continuer un peu sur les boxeurs. On voit qu'il y a d'autres motifs dissimulés, récurrents, notamment le lézard qui apparaît sur le bras de certains de tes boxeurs ou ces feuilles qui s'envolent, que l'on voit un peu partout. Peux-tu nous parler de ces symboles, de leur signification ?

Ces symboles reviennent à ce que je disais tout à l'heure : en me parlant à moi-même, je me rends compte qu'il y a toujours, même sans le dire, un impact de ceux qui sont passés avant, et sur ce qui continue. Je m'inspire toujours du vécu. Quand j'étais petit, pour revenir à mon enfance, j'étais très fasciné par mon grand-père. Je passais plus de temps quand on était au village avec lui qu'avec mon père, peut-être parce que je côtoyais mon père tous les jours. Mais mon grand-père était un personnage vraiment atypique. C'était un grand-père que, je suis sûr, beaucoup aimeraient avoir. Il avait le dos voûté et, comme nous sommes musulmans, il était toujours habillé en *gandoura*. Et il marchait toujours, les bras croisés derrière son dos voûté. Il avait une démarche vraiment majestueuse, très digne, fascinante. Je me disais que j'aimerais vieillir vite pour être comme lui. C'était un cordier. Il avait du bétail, des moutons, ça sentait dans la concession. Il fabriquait des cordes. Il allait récupérer les lianes auprès des gens qui vont extraire le vin de palme, qui découpent et taillent les branches de palmier pour arriver à la sève, et que les feuilles tombent. Il était vraiment très connecté avec ces gens-là. Ils lui disaient, « va à tel endroit, tu peux trouver ». Et, parfois même, ils les lui apportaient parce qu'il en avait besoin : il enlevait la nervure de la palme, et il coupait, il taillait en lamelles, il faisait un nœud, il les tordait à son orteil, et il les roulait. Il attachait trois lianes et il les roulait une par une, et quand il lâchait, c'était très artistique, ça se liait et devenait une corde. Et c'étaient ces cordes

qu'avaient tous les gens dans le village qui avaient du bétail. Donc il les vendait au marché, et les gens venaient même les acheter à la maison. Quand je suis devenu plus grand, j'allais les livrer à des commerçants qui les lui vendaient et lui remettaient l'argent, j'allais parfois même récupérer l'argent pour venir le lui donner. Il était vieux et fatigué. L'autre chose était qu'il était vieux ; il avait des rhumatismes et il portait tout le temps des boîtes avec lui, avec des poudres dedans, des poudres de plantes, d'écorces écrasées... Et il m'appelait, lorsqu'il avait mal. Quand tu aimes beaucoup quelqu'un, tu peux braver le tout. Mes frères et cousins n'osaient pas. Mais j'ai accepté de le faire. Il fallait que je lui applique à l'endroit où il avait mal : au dos, ou bien à la jambe. Je lui faisais des scalps avec une lame de rasoir. Et dès que le sang apparaissait, je prenais un peu de cette poudre, et je lui frottais à l'endroit, et immédiatement ça se calmait. Après, il était soulagé, je le voyais changer d'humeur, avoir envie d'aller travailler. Ça marchait, et ça me rassurait. Dans mon travail, quand je me suis mis à faire des pastels, il fallait que je trouve, exactement comme pour les politiciens, ce vêtement rayé : c'est un prétexte pour les utiliser. C'est ce pastel qui constitue la principale consistance dans la toile. Il fallait que je trouve avec quoi construire, quelle texture donner à mes personnages. Alors, j'ai pensé à ce que je vivais avec mon grand-père, et à cette potion qui provenait de feuilles qui soignaient, qui calmaient la douleur. Quand je dessine des personnages entourés de ces feuilles, c'est donc pour parler de cette fragilité. Il y a aussi l'aspect écologique, pour dire à quel point la nature est importante, même pour l'être humain : rappeler que, chaque jour, on mange ce qui sort de terre, cela circule dans nos veines, cela part dans nos corps. C'est une sorte de métaphore que je tisse avec les feuilles, pour reconstruire et évoquer le corps – pour exprimer ce rapport que l'être a avec la nature.

As-tu dans ta carrière traversé des épreuves ou des moments difficiles ? Et comment ces épreuves ont-elles influencé ton travail ? Et comment en es-tu sorti ?

Quand je suis arrivé ici à Douala, je suis arrivé comme employé. J'ai travaillé dans une imprimerie, dans des bureaux. Mon rôle était de dessiner, et à l'époque, il n'y avait pas encore d'ordinateurs. Personne n'imaginait encore qu'il y aurait l'internet, donc tout ce que je faisais, était non seulement dessiner, mais également faire des retouches, c'est-à-dire tout un processus qui aujourd'hui se passe sur ordinateur. C'était vraiment un travail très pénible et très manuel. À un moment, j'ai décidé qu'il fallait que j'arrête. Quand j'ai fait ma première exposition, je savais qu'il fallait que je me consacre à ça, en voyant l'intérêt porté à mon travail, notamment le directeur du lieu qui s'acharnait à ce que je fasse l'exposition. Cela m'a interpellé. J'ai décidé d'arrêter à l'agence même si je gagnais bien ma vie.

Mon deuxième employeur me payait même le double du premier, parce qu'il aimait beaucoup mon travail d'infographe et surtout de dessinateur ; il faisait beaucoup de brochures. À l'époque – ça ne se voit plus aujourd'hui – les journaux, les magazines, avaient des dessins, des petites histoires sur les dernières pages. Cela était très commun. Et ce directeur venait sous-traiter là où je travaillais avant : c'est là-bas qu'on s'est connus. J'ai commencé à voyager ; je suis allé à la Biennale de Dakar ; je me suis aussi rendu à un symposium avec d'autres artistes que j'admirais beaucoup, Joseph-Francis Sumégné et Pascal Martin Tayou, en Allemagne. Quand je suis rentré, je me suis dit, « bon, ça fera un manque à gagner à l'agence où je travaille. Mais je vais arrêter pour me consacrer à ça. » Ça a été une décision difficile. Est-ce que j'allais tenir ? Je n'arrivais pas à vendre de manière régulière mes peintures, et je faisais un travail plus abstrait à l'époque, dans lequel j'utilisais beaucoup de matériaux. Il fallait vraiment être un collectionneur et quelqu'un d'averti pour acheter mes œuvres. Et pourtant j'ai arrêté mon travail de bureau, et là ça a été difficile. J'ai passé deux ans, trois ans, sans maison ni atelier ; je vivais à gauche, à droite. Et bien évidemment, il a fallu que je me batte, que je travaille et que je sue pour pouvoir vendre mes toiles. C'est à ce moment-là que j'ai eu la chance d'entrer à la galerie MAM. La galerie m'a intégré dans une exposition collective, au début des années 2000. Et après cela j'ai régulièrement exposé, de manière permanente à la galerie MAM et à Doual'art. Je faisais des expositions de toiles commercialisables à la galerie MAM. Doual'art était pour moi un lieu d'expérimentation où je pouvais faire une performance, expérimenter avec d'autres techniques. Et sur toutes ces expositions, j'ai commencé à vendre, à pouvoir tenir. C'est même à ce moment-là que j'ai pensé à fonder une famille, que je me suis mis en couple avec ma défunte épouse, parce que j'avais enfin des revenus, de temps en temps. Mais ce n'était pas toujours pas ça. Aujourd'hui, depuis que je travaille avec AFIKARIS, qui est une galerie professionnelle et structurée, j'arrive vraiment à m'en sortir.

Pour rester sur les épreuves de la vie, la pandémie a-t-elle influencé ton travail ?

La période de la pandémie a également été un moment difficile. Pour moi personnellement, et pour tout le monde. Pour moi en tant qu'artiste. Ce n'était pas facile d'être isolé comme ça, de ne pas pouvoir sortir. Mais j'ai eu la chance, c'était une période où j'étais déjà avec la galerie à AFIKARIS à Paris, une des galeries qui ont commencé pendant cette période à explorer les expositions en ligne. Et j'ai même fait une exposition collective avec AFIKARIS à ce moment-là, en physique. Après cette période de vaches maigres, j'ai fait cette exposition, ça a été vraiment bien pour moi. J'ai pu vendre quelques œuvres et j'ai pu tenir, pendant que certaines personnes,



elles, ne pouvaient pas travailler. Cela a néanmoins été difficile, parce que dans la création artistique, il y a la liberté. Il faut pouvoir être libre de voir, de se déplacer, d'aller. La création artistique demande à ce que l'artiste puisse avoir la liberté de vivre, naturellement, parce que c'est de ça qu'il se nourrit. Je pense que ça a aussi joué sur les œuvres que j'ai faites. Je me souviens, pendant cette période, comme je travaillais avec Gabriella Badjeck, on se voyait presque tous les jours. Et comme on ne pouvait pas sortir, elle venait tous les jours travailler ici ; et j'ai fini par apprécier. Je pense que c'est à cause de la pandémie que j'ai fait la série des *Bergères*. C'est un clin d'œil au minotaure. Ce mythe grec – mais c'est ici la femme que je mets en exergue. Je me suis mis à faire des portraits. C'est Gabriella qui posait dans cette série. Ça m'a poussé à faire beaucoup de choses présentes dans mes dernières séries, et encore présentes dans ce que je fais aujourd'hui.

Cette année, en 2022, tu as été l'un des artistes sélectionnés pour le premier pavillon camerounais de la Biennale de Venise, l'une des plus prestigieuses au monde. Peux-tu nous parler de cette expérience, de comment tu t'es senti en étant sélectionné ?

Au moment où l'on m'a contacté, je ne savais en fait pas la portée vraiment de la Biennale de Venise. Je connaissais la Documenta de Kassel. Je pensais que c'était l'événement majeur du monde de l'art. Ce qui fait qu'au moment où j'ai reçu ce message, je ne l'ai pas vraiment pris au sérieux, j'ai pensé d'abord que c'était une blague. La femme avec laquelle j'échangeais m'a dit donc qu'il fallait que je présente un projet pour la Biennale. Je ne suis même pas allé sur Google pour me renseigner. Il y avait certains artistes camerounais qui avaient été à la Biennale de Venise, mais avec des galeries qui y avaient exposé. Donc je n'ai pas trop pris ça au sérieux. C'est quand j'ai eu ma toute première exposition solo à AFIKARIS que j'ai compris. C'était un mois et demi avant la biennale. La femme en question faisait partie du comité d'organisation et de l'équipe curatoriale du pavillon camerounais, et elle savait que j'étais en France. Elle voulait que je vienne en Italie, pour qu'on discute des matériaux à acheter par rapport au projet que j'avais envoyé. Et j'ai même été réticent, parce que jusque-là je ne prenais toujours pas cela au sérieux. Et c'est quand j'en ai parlé à Florian, le directeur d'AFIKARIS, qu'il m'a dit, « tu es invité à la Biennale de Venise, tu vas à la Biennale de Venise ». J'ai tout de suite compris à sa façon de me le dire que c'était important, qu'il fallait y aller. Et ils m'ont fait venir là-bas. J'avais trois œuvres présentées dans le projet. Il y avait des sortes de drapeaux inspirés des différents symboles des ethnies au Cameroun. C'est un travail que je fais en un rapport avec la question du patriotisme, et surtout un rapport avec la question anglophone, la situation au nord-ouest et au sud-ouest du pays. Ce sont des drapeaux où j'essaie dans les gammes chromatiques de retrouver toutes les couleurs, mais aussi de faire en sorte d'intégrer les symboles des différentes régions du pays. C'est une façon d'interroger les gens sur la question du vivre ensemble et du patriotisme. Et d'un autre côté, il y avait les *Politiciens* ; je venais de commencer le travail des *Politiciens* sur fond noir que j'ai fait en triptyque. Et enfin, il y avait un travail sur l'exode et la famille, parce que c'est un sujet qui me tient à cœur. Parce qu'avec tout ce qu'il se passe dans le nord-ouest et dans le sud-ouest, et c'est ce qui vraiment me touche beaucoup, il y a le déracinement. Parce que malgré tous les morts, les pertes, toute la violence qui s'y passe, ce qui reste et ce qui restera, c'est le déracinement. Les gens qui se sont déplacés, qui fuient la guerre, qui se sont installés ailleurs, et qui peut être ne reviendront plus jamais sur leur terre, sur la terre de leurs ancêtres. Pour moi, c'était vraiment ce dont je voulais parler là-bas, à la Biennale de Venise. Je travaille toujours sur les thèmes, les sujets de société qui me touchent. Et en représentant le Cameroun, je ne pouvais pas parler d'autre chose que de cela.

J'aimerais que tu reviennes sur ce que tes enfants font dans tes œuvres. On voit notamment que tu colles leurs devoirs sur tes toiles, ou qu'ils passent à ton atelier et font des dessins que tu intègres dans tes œuvres.

J'ai toujours su que jamais je ne forcerais mes enfants à faire ce que je fais. J'aimerais même que mon fils soit un grand footballeur, parce qu'il a de l'allure. Mais je remarque que mon premier garçon aime dessiner ; il fait exactement comme je faisais avec ma mère. À chaque fois qu'il dessine quelque chose, il vient me le montrer. Et je pense que c'est comme ça que ça commence. Leur école est juste à la croisée de mon atelier et de la maison. À chaque fois qu'ils rentrent, ils passent ici. Parfois ils ont envie de dessiner ; ils veulent me tenir compagnie, ou je veux qu'ils restent avec moi et je leur donne des bouts de papier et je leur dis de faire ce qu'ils veulent. Ils utilisent mes peintures aussi. Mon premier fils a l'art de dessiner, et mon second, c'est un coloriste, il a sa marque. C'est comme une performance, j'aime le voir partir, mélanger les couleurs, il le fait et je sens que c'est naturel pour lui. Les enfants sont capables de faire des choses extraordinaires avec les couleurs. Et quand on prend de l'âge, on a toujours tendance à faire bien, même si on veut faire mal ; et à se laisser moins aller avec les couleurs. C'est pour ça que je parlais d'inconfort ; c'est par là que je retrouve des choses. Parfois, je leur donne carrément ma toile. Ils font tout ce qu'ils veulent dessus. Et après, j'y reviens par rapport à ce que je veux faire. J'essaie d'éliminer ici, de reprendre là. J'ai un procédé maintenant, je n'efface pas la peinture en mettant une couche de peinture sur l'autre ; j'efface en collant un papier de dessus. Et c'est comme ça que je construis mes œuvres. Quand j'ai un raté, je colle un papier dessus, et je repars vers autre chose. Mes enfants font des petites peintures sur des papiers. Je taille des fleurs dedans, je les colle. Je reconstruis parfois ma peinture avec ce qu'ils ont fait, pour leur faire plaisir. Quand je finis une toile, mon dernier vient souvent me dire, « Papou, c'est moi qui ai fait ça ». Ils sont contents. Il n'y a rien de plus naturel et de plus beau.

**Que penses-tu de la scène artistique camerounaise actuellement ?
Comment envisages-tu son évolution ?**

Par rapport à la scène contemporaine, je suis très confiant. Surtout que depuis quelques années, je reçois de plus en plus de jeunes artistes, des Beaux-Arts notamment. Je travaille depuis quelques années en partenariat avec les Beaux-Arts de Nkongsamba pour accueillir ici dans mon atelier, chaque année, un certain nombre d'artistes – parce que mon atelier n'est pas assez grand. Le maximum que j'ai pu accueillir dans mon atelier, c'est dix personnes. Depuis quelques années, depuis que les Beaux-Arts existent, beaucoup de jeunes viennent de ces écoles. La scène s'amplifie,

devient plus dynamique. Et pour cela, il faut qu'il y ait des artistes, des galeries, il faut qu'on pense à créer des musées. Et il faut des passionnés, des critiques d'art. Je profite malheureusement pour dire que certains critiques d'art travaillent sur des artistes en particulier pour se mettre eux-mêmes en avant. Ce sont les artistes qui sont les stars. Or, ces pratiques visent à dénaturer la scène artistique telle que l'on souhaite qu'elle soit. Il faut qu'on donne la possibilité et la visibilité aux artistes, à leur travail, tous. Donc il faut que les journalistes fassent leur travail et qu'ils aillent dans le fond, qu'ils sondent, qu'ils côtoient des artistes pour comprendre vraiment ce qu'ils font, pour pouvoir dire ce qu'il faut dire, dans des termes appropriés. On ne met aussi pas assez en avant les mécènes, or il faut qu'il y ait des gens qui viennent en aide aux artistes, qui leur donnent la possibilité de créer, de réaliser certaines œuvres, et qui le fassent vraiment avec passion. Tout ce qui se fait bien part d'une passion. Il ne faut pas qu'ils le fassent par intérêt ; il faut qu'ils le fassent par conviction, qu'ils pensent que ça va aider à faire éclore ces artistes, leur donner la possibilité de voyager, d'aller voir ailleurs, pour constater et vivre la différence.

Je suis malgré tout confiant, mais d'autres domaines sont en jeu, notamment le pouvoir politique. Il faut que les gens qui finissent par nous diriger fassent ce qu'ils nous proposent de faire quand ils sont encore avec nous, dans la société. Parce que tout cela part de la société. Quand on se bat pour diriger les gens, il faut respecter cette conviction qui nous pousse à la base. Il ne faut pas la laisser tomber, et piller l'argent du contribuable, ne rien faire. Il y a tous ces aspects-là dont il faut qu'on prenne compte pour que les choses marchent. Il faut mettre les artistes en avant. Il faut donner la possibilité aux artistes de créer.

As-tu des plans pour le futur, des projets ?

Je ne fais pas trop de plans. D'habitude, comme dans la création, les choses arrivent spontanément, au fur et à mesure que je construis. C'est impossible pour un artiste d'avoir des projets, parce que la situation change tout le temps. Les humeurs changent aussi tout le temps. L'humeur de l'artiste évolue selon les actualités. En ce moment, je suis en train de mettre les *Politiciens* en confrontation avec la société. Ils se parlent, ils se regardent dans les yeux, se disent la vérité, et je m'efforce dans les mouvements que je crée, dans les attitudes, de faire comprendre certaines situations, et de pousser à la réflexion. Je ne sais pas ce qui va venir après, mais très souvent cela naît de ce que je suis en train de faire dans le présent.



FONDATION OMAJ

Peux-tu nous parler du lieu dans lequel nous nous trouvons, la Fondation Omaj ?

La Fondation Omaj est un centre d'art que j'ai découvert il y a quelques mois lorsque le propriétaire des lieux, Patrick Ehode, m'a contacté en me disant qu'il recherchait des artistes auxquels proposer de présenter leur travail dans l'espace. J'ai donc répondu à l'appel, et m'y suis rendu, et ai tout

à coup pensé à la sculpture *Albatros* que j'ai réalisée il y a quelques temps dans le cadre de *SAVE* [exposition rétrospective], et qui faisait partie d'une grande installation avec d'autres pièces que j'ai intitulées *Les fleurs de décombres*. Il y avait une première exposition, intitulée *Albatros*, et dont j'ai voulu présenter ici la suite. J'ai voulu raconter ce qu'est devenu l'Albatros, cet avion présidentiel qui a fait couler beaucoup d'encre, qui avait été commandé et avait mis à jour le détournement de fonds de nombreuses personnalités de l'État. L'espace accueille aujourd'hui cette œuvre ; j'ai voulu qu'elle soit vue par le public qui viendra pour les différentes activités qu'ils vont mener.

Tu as mentionné l'exposition SAVE. Peux-tu nous en parler davantage ? Où a-t-elle eu lieu ? Quels en étaient les enjeux ? Et qu'y as-tu présenté ?

L'exposition est partie d'une idée que j'ai eue avec mon assistante Gabriella l'année dernière, lorsque nous avons constaté que beaucoup d'œuvres

dans mon atelier dataient et n'avaient jamais été vues par le public. Nous avons alors décidé d'organiser une petite exposition pour les présenter. C'est parti sous une forme de rétrospective, qui est devenue encore plus intéressante parce que nous avons pensé faire plusieurs rétrospectives dans plusieurs villes, notamment Douala, Yaoundé, Foumban, mon village natal, et probablement en Europe, parce que mes activités professionnelles et artistiques tournent beaucoup en Europe. Je travaille depuis un moment avec AFIKARIS qui est une galerie importante de la place parisienne. Et j'ai donc pensé qu'il serait intéressant de faire une rétrospective dans les milieux où je suis passé au cours de ma carrière artistique.

Donc pour toi, au vu de cette exposition, il y a une importance de transmettre aux générations futures ton travail dans ces lieux où tu es passé et de montrer ce que tu as fait – pour la mémoire ?

Oui, cela a toujours fait partie de mes préoccupations – de travailler en tant qu'artiste, d'explorer des choses, mais aussi de les partager avec les gens. Je pense que ce sont les deux motivations d'un artiste. La première étape du travail est beaucoup plus expérimentale, l'artiste prend du plaisir, résout ses problèmes existentiels au travers de ses créations. Mais après cela, il éprouve l'envie de partager cette expérience avec les gens autour de lui. C'est la raison d'être de cette œuvre. Je n'éprouve pas vraiment l'envie de rester seul avec elle. Je veux que ce qu'elle soit mise dans cet espace, pour que le public puisse en profiter, en discuter, pour qu'on puisse se souvenir de ce qu'il s'est passé, ensemble. C'est une trace de l'histoire collective de notre pays, dont j'ai tenu personnellement, en tant qu'artiste, à montrer ma perception.

Peux-tu nous parler d'Albatros, de comment tu as conçu cette œuvre – son histoire, ses matériaux ?

Comme on le voit, c'est un objet assez volumineux, comparable à l'ampleur de l'histoire qui l'entoure et à sa gravité. Je voulais que cette œuvre prenne une proportion à la hauteur de ce qu'il s'est passé. C'est pour ça que je l'ai faite à cette dimension. C'est une pièce qui est constituée de nombreux éléments. Le premier *Albatros* que j'ai fait comportait un espace en forme de creux, en forme de cercueil pour évoquer les morts, les pertes humaines et psychologiques que ça a provoqué. Et il y avait à l'intérieur une vidéo qui était projetée depuis le bas, qui était couchée, et au-dessus j'avais fait installer des miroirs sur lesquels se reflétait la vidéo ; elle passait sur une télévision à l'intérieur, puis se reflétait sur les six miroirs qui étaient installés au-dessus. C'était un film qu'un ami vidéaste avait réalisé, d'un épervier qui plane dans le ciel. Et pourquoi l'épervier ? Cela se référait à l'opération qui a été mise en place après cet événement



pour traquer les gens qui avaient détourné l'argent : ils ont appelé ça *épervier*. Et vous pouvez imaginer que l'affaire était tellement grave que même le premier ministre est allé en prison. Il a mis en place un système pour élucider cette affaire, sûrement exigé d'en haut, et a lui-même été pris dans ce piège. Donc, à travers cette disposition de miroirs, on pouvait le voir planer, cet épervier, comme pour dire, « je surveille la situation, je contrôle la situation ». J'avais aussi expérimenté d'autres techniques, comme la gravure, les estampes. J'avais travaillé avec un système de reflets, pour évoquer aussi la vigilance qui était en jeu dans cette histoire. C'était purement technique, mais ça m'a permis de démontrer la complexité du travail et du propos, et de donner au public des clés non seulement pour comprendre ce qui m'anime dans le processus de création, mais aussi pour accéder à leur propre imaginaire, continuer à le construire à travers l'œuvre.

Peux-tu nous parler un peu plus de cet événement, peu connu hors du Cameroun ?

Le Président de la République a commandé un avion, et ce sont ses ministres les plus proches qui étaient en charge d'aller chercher cet avion à l'étranger. Je ne suis pas économiste, mais je pense que des complexités ont été ajoutées pour pouvoir détourner de l'argent. Ce détournement est une stratégie mise en place pour puiser de l'argent dans les caisses de l'État. Lorsque la situation a été mise à jour, il y avait un débat à la télévision avec toutes sortes de personnalités : des avocats, des économistes, des écrivains, qui chacun donnaient leur point de vue par rapport à cette histoire. Et moi, en tant qu'artiste, je me suis dit, « qu'est-ce que je peux

faire ? Je peux aussi raconter cette histoire à ma manière, en tant que plasticien. » Peu après, en discutant avec un ami, Lionel Manga, il a évoqué le poème de Baudelaire, intitulé *Albatros*. Il me disait que, quand on a décidé de donner le nom *Albatros* à l'avion du Président, on était déjà dans l'échec. Parce que quand on lit le poème de Baudelaire, cet oiseau qu'il décrit conquiert, est beau dans les airs, mais lorsqu'il est au sol, il est laid, faible. Le poème de Baudelaire a donc également nourri mon travail.

Peux-tu nous dire comment tu l'as fabriqué ? Est-ce que tu as travaillé avec un atelier ?

Il faut signaler que la première exposition *Albatros* s'est passée de manière très originale. C'était à Doual'art en 2015. Doual'art a beaucoup d'espace, comme on a pu le constater hier. Lorsqu'on y entre, à gauche, il y a un pavillon qui permet aux artistes de faire des expositions annexes et qui sert en même temps d'ateliers. Un artiste peut venir y travailler en externe, et c'est ce que j'ai fait. Je m'y suis rendu en atelier, deux semaines avant l'exposition, pour construire cette œuvre. J'ai été aidé par une stagiaire française qui était arrivée au Cameroun. Je lui ai parlé du projet. Elle était fascinée et voulait m'assister, et c'est ainsi que l'on s'est lancés dans cette aventure. Elle m'a vraiment énormément aidé.

DOUAL'ART

Peux-tu nous parler de Doual'art ?

L'espace Doual'art est l'un des premiers espaces culturels à Douala. J'ai eu l'opportunité de rencontrer le couple que forment Didier Schaub et la princesse Marylin Douala Bell en 1994-1995, lorsque j'ai intégré le cercle d'artistes qu'ils côtoyaient de près. Doual'art a organisé sa toute première exposition collective d'envergure en 1995, à laquelle j'ai participé. Et ensuite, la même année, je me suis rendu à Yaoundé où, à l'Institut Goethe, on a présenté ma toute première exposition individuelle, intitulée *Regards de l'intérieur*. Didier Schaub et la princesse Marylin Douala Bell ayant suivi mon travail depuis quelques temps, ils ont demandé à ce que cette même exposition soit organisée également à Doual'art. Voilà comment a débuté une série d'expositions ici. J'y ai fait la majeure partie de mes expositions solo. J'ai également participé à plusieurs expositions collectives, parce que Doual'art ne s'intéresse pas seulement à une poignée d'artistes, mais à plusieurs artistes à la fois – plasticiens, mais aussi dans le design, et autres... Je pourrais citer d'autres expositions individuelles qui sont venues après, comme *Albatros*, qui a été une grande performance, avec des œuvres vraiment expérimentales, des gravures, des peintures. Et plus tôt, en

2006, j'avais déjà fait *Balade plurielle*, qui était un travail où je commençais à m'interroger sur la question de l'espace urbain. À cette époque-là, mon travail était très *matériel*, avec l'agencement de matériaux divers comme le métal, la toile de jute, le carton. Et petit à petit, ce travail s'est centré beaucoup plus sur la tôle. J'ai pendant un certain nombre d'années travailler uniquement sur la tôle. J'ai entièrement délaissé la toile, le bois, la sculpture, parce que la tôle était un médium nouveau pour moi, pas facile à travailler, mais qui pouvait m'offrir d'autres aspects que je ne pouvais pas retrouver dans la peinture. Je pouvais colmater, je pouvais gratter, je pouvais déchirer. Ça me permettait d'exprimer vraiment des choses, surtout intérieures, très fortes.

Doual'art est un espace culturel très important, parce qu'ils ont tendu la main aux artistes qui pointaient déjà, mais aussi aux plus jeunes. Ils s'intéressent toujours aux artistes qui sont plus jeunes. Et ça, c'est très important, parce que l'espace culturel a besoin de donner un coup de pouce à ceux qui sont là mais aussi à ceux qui arrivent – pour que l'art évolue, pour que la scène artistique soit plus vivante, parce que plus il y a d'artistes, plus il y a de défis, et plus il y a de dynamisme. Et c'est le rôle de Doual'art, qui a été pendant longtemps la seule structure à fonctionner comme ça. C'est aussi ce qui rend Doual'art encore plus important : ils ont incité d'autres espaces à naître. Aujourd'hui, on compte beaucoup plus d'espaces, de lieux d'exposition, de lieux où l'on organise des ateliers, des rencontres entre artistes. C'est en partie grâce à Doual'art.

Cette conversation a été enregistrée entre Salifou Lindou Fouanta et Sinclair Benintende de Hainault sur deux journées entre Douala et Foumban au Cameroun, en décembre 2022.



SALIFOU LINDOU : MEMBRE ACTEUR DE LA RÉVOLUTION ARTISTIQUE AU CAMEROUN À TRAVERS LE CERCLE KAPSIKI

Dr Afane Belinga Ruth Colette

Pour définir l'art contemporain, la sociologue Nathalie Heinich en dresse un portrait global qui démontre que cet art correspond à une véritable révolution artistique. Elle l'aborde comme un paradigme en adoptant un strict point de

vue interne au monde de l'art contemporain, c'est-à-dire, comme une singularité qui se joue à tous les niveaux.

Le propre d'un paradigme est d'englober non seulement la dimension chronologique de la périodisation familière à l'historiographie de l'art et la dimension générique de la classification qui intéresse aussi l'esthétique, mais également les discours sur l'art, l'économie, les institutions, les valeurs, les modalités d'appréhension des œuvres (Nathalie Heinich, 2014: 53). La sociologue emprunte sa définition à l'épistémologue Thomas Kuhn pour qui un paradigme est une structuration générale des conceptions admises à un moment donné du temps, à propos d'un domaine de l'activité humaine. Le paradigme dans ce cas ne saurait être appréhendé en tant que modèle commun, car la notion de modèle sous-entend qu'on le suit consciemment, mais en tant qu'un socle cognitif partagé par tous (Nathalie Heinich, 2014: 43).

Pour Kuhn, le paradigme ne s'impose qu'au prix d'une rupture avec l'état antérieur du savoir, et il sera probablement supplanté un jour par une autre conception. Nathalie Heinich citant Kuhn dit que « [c]'est ainsi que procèdent les révolutions scientifiques, non pas par une progression linéaire et continue de la connaissance, mais par une série de ruptures ou, en d'autres termes, de révolutions » (Nathalie Heinich, 2014: 43). À l'image du domaine scientifique dont Heinich établit la pertinence pour le champ artistique, pour qu'il y ait révolution, changement de paradigme, certaines conditions sont nécessaires, parmi lesquelles, l'existence d'un collectif.

La naissance d'un collectif d'artistes au Cameroun : Contexte

Des individus isolés ne suffisent pas à la constitution d'un nouveau paradigme. La scène artistique camerounaise l'a si bien compris, et ses artistes ont entrepris de former des groupes restreints sous forme de collectif.

C'est dans les années 1990 que quelques jeunes, amoureux de l'art, fréquentent les ateliers des peintres modernes. Le plus courageux, malgré les difficultés que présente la carrière d'artiste au Cameroun à l'époque, a persévéré jusqu'au bout et est devenu le plus célèbre, donc, le plus recherché. Seulement, la scène se présente de plus en plus rude ; Koko Komegne, le rescapé, veut fermer les portes de son atelier. Mais la volonté des jeunes à être comme lui l'oblige à y résister. Il devient leur parrain

et va les conduire vers d'autres artistes moins connus d'eux. D'ateliers en ateliers, ils vont se frotter aux réalités d'une carrière incertaine. Les « grands maîtres » de Douala sont tous autodidactes et jaloux de leurs acquis. La formation dans un tel contexte va dépendre de leur passion. Les rencontres entre Koko Komegne et les jeunes se feront surtout dans les bars ou les cabarets, et, très rarement, en atelier. Les discussions entre eux porteront sur les travaux d'artistes modernes occidentaux connus de Koko Komegne, et sur les prouesses de l'ancienne génération. Hervé Youmbi et Hervé Yamguen témoignent : *« Il était difficile de voir un grand frère peindre. Ils ne voulaient pas nous apprendre leurs techniques. Mais nous avons compris qu'il était bénéfique pour nous de marcher avec eux malgré tout. Ils nous parlaient de leurs expériences et des artistes qui les ont marqués, et nous allions nous-mêmes chercher dans les magazines qu'on achetait au poteau. Un jeune homme vendait les Beaux Arts Magazine, les Amina, le journal Le Monde, Jeune Afrique, etc. qui consacraient des pages à des artistes. C'est dans ces journaux que nous avons découvert l'art contemporain. On lisait beaucoup ».*

Petit à petit, une équipe va se forger et mettra sur pied un nouveau cercle en 1996, dénommé Khéops Club, composé de Koko Komegne, Joël Mpah Dooch et Emati (plus âgés), puis, de Jules Wokam, Hervé Youmbi, Hervé Yamguen, Salifou Lindou et Blaise Bang (plus jeunes). Mais très vite, un conflit de génération va naître au sein du groupe qui va se disloquer, donnant naissance à un nouveau cercle qui sera dénommé Kapsiki, composé uniquement des jeunes. Le Cercle Kapsiki va marquer un tournant décisif pour l'histoire de l'art au Cameroun et principalement dans la ville de Douala.

Du Cercle Kapsiki à la naissance d'une révolution esthétique radicale à Douala

Il est vrai que les artistes (jeunes et vieux) vont continuer de travailler ensemble à être contemporains, en participant à des projets initiés par eux-mêmes en collaboration avec le nouveau centre d'art contemporain Doual'art qui va, par de nombreuses actions, fortement contribuer à l'évolution de leur carrière. Mais il faut noter que la naissance du Cercle Kapsiki marque l'avènement d'un groupe de jeunes artistes, très aguerris, qui marque une certaine cassure avec les pratiques des années 1980, du moins en ce qui concerne les sources d'inspiration et les méthodes de travail.

Les membres de ce groupe vont entreprendre d'organiser des ateliers pendant lesquels l'expérimentation libre et l'exposition des œuvres dans les rues seront privilégiées.

C'est alors qu'advient l'ère des grandes explorations et expérimentations des plus audacieuses, radicalement opposées à ce que la scène artistique locale proposait.

La scène va complètement changer pour plusieurs raisons, dont la principale est le nouveau rôle de l'artiste dans la société contemporaine. Les artistes du Cercle Kapsiki, de par leur forte curiosité, en sont conscients. Ils savent que, désormais, la création artistique contemporaine repose au cœur d'un questionnement sur la condition humaine et des enjeux fondamentaux des sociétés actuelles. L'art traite désormais des thèmes d'ordre philosophique, social, politique, économique, etc. Aussi est-il essentiellement conceptuel, prônant l'idée aux dépens de l'objet. Il est aussi friand de nouvelles technologies, la fine pointe des recherches scientifiques, qui demandent un savoir-faire et des connaissances hautement spécialisées.

Les artistes du Cercle Kapsiki, très libres dans leur démarche, avaient conscience de cette nouvelle responsabilité qui leur incombait. Aussi ont-ils trouvé nécessaire de s'allier avec d'autres jeunes venus de Yaoundé qui, auprès de Pascal Kenfack, avaient une démarche plus conceptuelle que libertaire. Il faut noter que le Khéops Club n'a pas été dissout. Les jeunes de ce cercle, trouvant les plus âgés un peu lourds dans l'entreprise de certaines actions, ont plutôt créé un autre cercle composé de jeunes plus dynamiques, mais qui faisaient toujours partie du Khéops club. C'est donc le Khéops Club composé aussi des jeunes du Kapsiki qui fait la rencontre de Prim'art, venu de Yaoundé. Certains artistes qui ont adhéré aux cercles par suivisme, pour lesquels la pratique artistique va devenir trop intellectuelle, vont tout simplement rester à la traîne. C'est ainsi que va se former un petit noyau dur, composé de Goddy Leye, Hervé Yamguen, Hervé Youmbi, Joël Mpah Dooh et bien entendu de Salifou Lindou. Ils vont constituer la véritable première génération d'artistes contemporains camerounaise, vivant et travaillant au Cameroun, précisément à Douala, devenue capitale de l'art.

Partant de l'idée que l'art est juxtaposition, affrontement, confrontation de styles, le petit noyau dur contre vents et marées s'est plutôt fixé pour objectif d'être le creuset de toutes les inspirations et aspirations de plasticiens différents, voire opposés, en estompant frontières entre pays et disciplines artistiques. Pour cela, il libère spontanément toutes ses pulsions créatrices sans se préoccuper des préjugés et de l'opinion publique. Par exemple, à l'artiste Koko Komegne qui, autour d'une table dans un bar, vantait les mérites de leur époque où l'art célébrait l'Afrique, le jeune Hervé Yamguen aurait répondu en allant se soulager : « *Koko, je vais de ce pas*

pisser sur votre passé. Nous, nous allons faire autre chose. » Ce qui a été bien évidemment très mal pris par Koko.

Les images et les dessins des jeunes artistes ont évacué l'idéologie traditionaliste pour s'ouvrir à d'autres préoccupations et à d'autres horizons sans pour autant renier leur passé. Leurs réalisations tentent des synthèses souvent étonnantes entre les traditions de l'Afrique et celles du monde contemporain. Leur style, alors purement abstrait au début du mouvement, donne de la valeur aux matériaux les plus insoupçonnés (les vieilles tôles, les toiles de jute, la terre, les vieux vêtements, les plastiques, etc.). Les artistes (contre ce mouvement) et le public surpris les tiennent pour des fous ou des sectaires. Hervé Yamguen et Hervé Youmbi témoignent : « *Les autres artistes, les plus vieux et mêmes ceux de notre génération, nous prenaient pour des fous. Pour parler de nous, ils disaient les artistes vendus à la solde occidentale, les artistes comptant pour rien au lieu de contemporains.* »

Les modes opératoires au sein des cercles : Le cas du Cercle Kapsiki

Les artistes camerounais des différents cercles vont travailler à s'influencer mutuellement. Ils vont ainsi organiser différents projets qui vont porter sur des aspects techniques et conceptuels.

Par exemple, l'artiste Goddy Leye, après une formation à la technique de la composition des peintures à partir de la terre et du bleu de lessive à Paris, dans l'atelier de Miguel Barcelo en 1993, retourne au pays, et le groupe Prim'art est le premier à bénéficier de cette expérience. Peu de temps après, il en fait une réplique avec le Khéops Club (constitué des membres du Cercle Kapsiki) à Douala, atelier qu'il nomme *Iconoclast Master*. Il est d'ailleurs l'un des projets des plus marquants, parmi bien d'autres. Un an plus tard, en 1996, les membres de Prim'art sont conviés eux-aussi par le Khéops Club, à participer à des projets comme Squat'art.

Il s'agit d'un projet initié par Koko Komegne, consistant à travailler sur l'expérimentation de matériaux jamais utilisés en peinture. C'est ainsi que la tôle et les pneus de voiture récupérés ont été introduits dans la pratique picturale au Cameroun. Il faut noter que le projet, qui s'est soldé par une exposition des œuvres, s'est déroulé dans un immeuble abandonné, que les artistes ont squatté dans le quartier Bali à Douala pendant une semaine, d'où son nom Squat'art.

Si l'utilisation de la tôle sous toutes ses formes est une idée de Salifou Lindou, force est de constater que l'objectif du Cercle Kapsiki était de penser des projets ensembles, ce qui évitait de mettre tel ou tel artiste en

exergue. Salifou Lindou dit d'ailleurs pour le confirmer : « *Nous étions tous engagés à produire des œuvres collectives. Les idées nous appartenait à tous. Et nos œuvres prenaient à cet effet des allures d'installations* ». Le mérite de ce cercle était de surmonter les individualités, arriver à faire des représentations qui mettent en lumière une œuvre conçue et réalisée par tous, sans que ce ne soit un travail de Salifou Lindou ou de Hervé Yamguen par exemple. Le groupe pensait une œuvre ensemble, partant sur le principe du *brainstorming*, c'est-à-dire que chacun émettait une idée qui était étudiée pour ne retenir que la plus intéressante. Celle-ci était par la suite étudiée au sein du groupe pour aboutir à une réalisation signée de tous. Chacun y mettait du sien, apportant des idées innovantes aussi bien sur le plan technique que théorique. Il est vrai, on pouvait reconnaître dans le groupe, les points forts des uns et des autres. Salifou par exemple était reconnu, avec ses « *doigts de fée* » pour reprendre Hervé Youmbi, comme le plus doué et le plus habile du groupe dans la réalisation des travaux graphiques et la manipulation de certains matériaux, la conception et la réalisation de certains objets, etc.

Un autre aspect particulier du Cercle est que ses artistes, avec ceux des autres cercles, ont initié des rencontres fréquentes pendant lesquelles ils discutaient sur des sujets d'histoire de l'art (avec les nouvelles formes d'expressions telles l'art vidéo, la performance, l'installation, etc.), les



démarches d'artistes contemporains occidentaux, etc. Résultat, leurs créations vont progressivement reposer essentiellement sur des propos théoriques et mis en forme par toutes sortes d'expérimentations. L'exposition de leurs réalisations se faisait aussi dans des espaces inhabituels. Salifou Lindou témoigne : « *Nous avons remarqué que les gens ne venaient pas à nos expositions. Notre but était alors d'amener l'art vers le public. C'est la raison pour laquelle nous avons trouvé notre espace de travail au quartier New-bell, un quartier populaire de Douala. A partir de là, nous faisons nos expérimentations qui s'étendaient à d'autres formes d'art comme les projections cinématographiques, la réalisation des bandes dessinées sur des pans de murs, etc.* ».

L'un des projets phares du Cercle Kapsiki qui allait dans ce sens était le projet Hors les Murs, en collaboration avec le Bureau de l'UNESCO à Yaoundé et le Centre Doual'art, réalisé en 1998, année à laquelle le cercle est finalement légalisé comme Association artistique.

Hors les Murs est un projet assez particulier. Il est parti du constat que les œuvres réalisées dans les ateliers d'artistes étaient transportées dans des espaces de luxe comme Doual'art ou la Galerie MAM pour des expositions. Par conséquent, les témoins directs et les énergies qui avaient accompagné les artistes dans cet exercice n'étaient plus présents parce que n'ayant pas accès à ces lieux feutrés. Les œuvres devenaient alors celles des personnes d'un rang social élevé, qui avaient la possibilité de se rendre dans ces lieux de prestige et qui pourtant étaient au départ étrangères à toute l'ambiance qui avait participé à leur naissance en atelier. Hors les Murs avait donc pour ambition d'exposer des œuvres à ciel ouvert, dans les rues. Le but était de rapprocher la création artistique des populations, un des objectifs du cercle étant de dialoguer avec l'espace urbain et interagir avec le lieu dans lequel les œuvres sont présentées. Ce projet, comme on pourra le constater, va marquer ainsi l'introduction des installations *in situ* dans la scène camerounaise.

Hors les Murs s'est présenté comme un projet à deux axes principaux :

Le premier axe consistait à animer un atelier avec des jeunes. Hervé Youmbi est celui qui avait la charge de les encadrer. Ces jeunes venaient des orphelinats ou des centres de réinsertion sociale. La sélection s'est faite dans deux centres d'accueil situés dans des quartiers populaires comme Bepanda et Brazzaville à Douala où se sont déroulés des ateliers de dessins. Par la suite, huit meilleurs dessinateurs ont été choisis pour suivre une formation au Centre Social du quartier New-bell, auprès d'Hervé Youmbi qui leur apprenait des bases du dessin et de la peinture chaque matin. Et

dans l'après-midi, chacun d'eux accompagnait un des artistes du Cercle Kapsiki dans la réalisation de son projet d'installation. Le travail consistait pour ces jeunes à réaliser des objets avec des matériaux de récupération. Le travail en atelier a duré deux semaines. Le dernier jour, les artistes sont passés à la deuxième phase du projet.

Entre minuit et 7 h du matin, toutes les œuvres créées ont été installées dans les rues, précisément sur le tronçon allant du carrefour de la poste du quartier Akwa jusqu'au carrefour de la compagnie Air Afrique.

Le choix de cette rue n'était pas anodin. Il y avait une panoplie d'édifices importants de la ville de Douala : un bureau de poste, des établissements scolaires (collège Liberman et collège Saint Esprit), une cathédrale, un stade, un cimetière, bref un univers riche et très fréquenté par les populations jusqu'au bâtiment Air Afrique. Les œuvres installées étaient créées en dialogue avec ces édifices. Elles étaient fixées de part et d'autre de la rue, la transformant en une galerie à ciel ouvert. Et les usagers de la route étaient surpris de découvrir une installation d'œuvres anonymes parce que signées de personne, qui ne laissait personne indifférent, créant une émulation autour d'elle. Les passants ont imaginé un travail de fou, mais un fou ingénieux parce que l'installation dégageait une esthétique indéniable.

Les artistes créateurs, le responsable de l'UNESCO et Doual'art, tous coordonnateurs du projet, se sont fondus dans la foule pour l'entendre. Les discussions autour des sujets créés par les visiteurs rendaient l'expérience très enrichissante et intéressante.

L'une des pièces de l'installation qui avait suscité le plus de débats était une chaise fabriquée par Hervé Youmbi, peinte par Hervé Yamguen. Sur le siège, Salifou Lindou avait délicatement fixé des chaussures à talons aiguilles, en envoyant les talons vers le haut. Cette chaise intitulée *Le Trône* est ainsi devenue une sorte de siège de fakir. Choqué, le public a alerté la communauté urbaine qui a tout de suite ordonné de dégager la rue. Toutes les œuvres de l'installation ont été renversées. Cependant, *Le Trône* avait été farouchement défendu par le public qui le redressait chaque fois que les employés de la Mairie le renversaient, ce qui était bien curieux parce que, sans avoir d'explications de la part des artistes, les populations étaient conscientes de la portée politique de cette œuvre et admiraient alors sa pertinence, bien qu'étant convaincues qu'elle ait été réalisée par un fou.

Une autre partie de l'installation qui a engendré des lourds débats était celle réalisée par Salifou Lindou. Il s'agit d'une sorte de guirlande faite à base de

pains rassis ramassés chez une boulangerie de la place, réalisée sur une longueur de quinze à vingt mètres. Les pains étaient accrochés sur trois rangées. Salifou Lindou avait fait sur ces pains une sorte de pansement avec du mercurochrome. Une fois de plus, le public a développé de longs débats autour des pains qui représentaient, pour eux, des histoires de sectes, de démons et même de politique.

Salifou Lindou nous parle d'ailleurs d'un jeune homme qui avait une lecture un plus illuminée. Essayant d'interpréter l'œuvre, il aurait dit que celle-ci veut tout simplement dire que « *c'est au prix du sang qu'on obtient du pain dans ce pays, le Cameroun* ». Ce qui ouvrait justement un pan sur les réalités sociales que vivaient les citoyens camerounais. En même temps, l'œuvre dénonçait aussi, selon ce jeune homme, le gaspillage. Tous ces pains rassis qui sont jetés au détriment des populations affamées des quartiers populaires des grandes villes africaines. En gros, la guirlande de pains pansés de Salifou Lindou et la chaise sur laquelle il avait planté des chaussures à talons avaient particulièrement fait tache d'huile parmi toutes les pièces qui faisaient partie de l'installation collective .

Hors les Murs était un projet marquant dans la mesure où il marquait la toute première intervention artistique dans l'espace urbain à Douala. Pas mal de sujets, à propos de la santé, de la politique, de la vie sociale en général, ressortaient de ce projet réalisé par le Cercle Kapsiki.

Un autre projet du Cercle Kapsiki, tout aussi intéressant, est celui dénommé *Arts plastiques et éducation*.

Il s'agit d'un projet à travers lequel le Cercle Kapsiki avait décidé d'amener l'art vers les écoles secondaires et universitaires. Les œuvres d'artistes plasticiens camerounais y étaient présentées dans le but de permettre aux jeunes de pouvoir découvrir la création contemporaine de leur pays. Ce besoin s'est fait ressentir dans ce contexte où les artistes plasticiens n'étaient pas connus autant que les artistes musiciens. La nécessité de réparer ce tort s'est donc posé avec acuité. Et l'idéal était d'aller vers les jeunes. Ce projet financé encore une fois par l'UNESCO et coordonné par Doual'art s'est réalisé dans quatre lycées et à l'Université de Douala sous la forme d'une exposition artistique de trois jours dans chaque établissement, que les jeunes pouvaient visiter pendant les heures de pause.

Le Cercle Kapsiki à travers les projets de ses artistes, dont Salifou Lindou, a ainsi fortement contribué à implanter l'art contemporain dans la ville de Douala et, par extension, au Cameroun, en collaboration avec les membres des autres associations de jeunes artistes. Leurs projets et les œuvres réalisées étaient indubitablement contemporains à plus d'un titre.

Premièrement, les jeunes artistes des différents cercles annonçaient à travers leurs projets une « transgression des frontières de l'art telles que les perçoit le sens commun » (Nathalie Heinich, 2000: 55). Transposée à la vision interne adoptée dans le paradigme de l'art contemporain, la transgression a pris la forme d'une « expérience des limites ». Aussi, les artistes contemporains camerounais ne respectaient plus l'impératif de soumission aux canons classiques appris auprès de leur aînés. Leurs œuvres faites à partir de matériaux hétéroclites aboutissaient parfois à des objets quelconques, pas forcément agréables à regarder parfois, qui poussaient celui qui les regardait à réagir, d'où les remarques comme « *tout le monde peut le faire* », ou même, « *un enfant peut faire mieux, etc.* ». Pour l'historien de l'art Pierre-Yves Balut, ce qui est caractéristique du fait de l'art contemporain, c'est que, justement, c'est à la portée de tout le monde. Et devant ces œuvres qui suscitaient des débats houleux, le spectateur ne pouvait s'empêcher de convoquer son intellect et ses sentiments les plus profonds, et, ainsi, de prendre conscience de son état de *regardeur*.

Leur démarche était tout aussi originale. Dans une scène où l'individualisme avait pris le dessus sur le talent d'artiste, les membres du Cercle Kapsiki pensaient et réalisaient des projets ensemble, comme l'ont si bien témoigné Salifou Lindou et Hervé Youmbi. Parlant de l'art contemporain, Paul Ardenne (2004) n'a-t-il par reconnu son caractère collectif ? Et Richard Conte (2005) ne l'admet-t-il pas comme un art qui s'accomplit par la coalition des talents d'autrui, non pour les diriger, mais pour les fédérer dans une œuvre à plusieurs ?

Autant de preuves, non exhaustives d'ailleurs, qui montrent que le Cercle Kapsiki auquel appartient Salifou Lindou jusqu'à présent est l'un des cercles ayant participé à la révolution artistique sur la scène camerounaise.

Née le 15 Novembre 1976 à Ebolowa (Sud Cameroun), la docteure Ruth Colette Afane Belinga est formée par l'artiste Pascal Kenfack à l'Université de Yaoundé I jusqu'à l'obtention d'une Licence en Arts Plastiques en 2002. Par la suite, elle se spécialise en Histoire de l'Art et effectue des recherches sur la peinture contemporaine au Cameroun. Titulaire d'un Doctorat PHD, elle est Enseignante d'Histoire de l'Art et Directrice adjointe à l'Institut des Beaux- Arts de l'université de Dschang à Foumban, commissaire d'exposition et critique d'art. Elle réalise et participe à de nombreuses expositions au Cameroun, en Algérie, au Mali, en France, au Brésil, aux Pays-Bas, au Congo Brazzaville, au Sénégal et au Canada. Elle publie aussi de nombreux articles dans des journaux, catalogues et revues nationaux et internationaux.

DU NERVURISME OU CRI DU CHAOS À LA QUÊTE DU DIVIN À L'HORIZON FUYANT DE LA VIE : UNE ANALYSE PHILOSOPHIQUE DE L'ŒUVRE DE SALIFOU LINDOU FOUANTA

Dr Joseph Patrice Fouman

Résumé introductif

Il s'agit pour nous de ressortir le soubassement idéologique dans lequel baigne l'itinéraire artistique de Salifou Lindou Fouanta, au-delà de son idiosyncrasie en tant qu'individu. Sortiront

de cette analyse les déterminations sociales, philosophiques, spirituelles et culturelles qui nous semblent présider à sa création. Son œuvre y sera perçue comme un tout où s'entremêlent balbutiements et maturité à travers un itinéraire cohérent dans la durée qui a, somme toute, la force de traduire une certaine sincérité par la vérité de son œuvre. Cette analyse portera sur trois axes à savoir : la Découverte, l'Appropriation et l'Épanouissement.

I. Salifou Lindou Fouanta Face Au Miroir De Sa Conscience : La Découverte

Il est ce moment qui n'échappe presque jamais à tout esprit créatif, celui de la découverte de soi comme une conscience qui prend plaisir à mener une activité. L'activité en question étant alors une sorte de plaisir ou de souffredouleur émotionnel et cathartique auquel on est naturellement prédisposé par sa sensibilité ou par le cours des circonstances de la vie. Toujours est-il que l'activité finit par s'imposer à nous ou nous finissons par nous imposer à elle par ce bien qu'elle procure, en nous amenant à nous réconcilier avec nous-mêmes. C'est là le premier rôle cathartique de l'art ; celui où l'homme s'harmonise avec sa création, avant même que celle-ci soit présentée à un public. C'est une première contemplation esthétique : celle de l'artiste dans le solipsisme de sa conscience en relation avec sa propre œuvre. Et ce moment-là, Salifou l'a certainement connu, d'autant plus qu'il correspond à ses premiers balbutiements dans l'univers de la création. Et heureusement, pour la compréhension de son art, il naît à une période spécifique de l'évolution de l'art en Afrique en général et au Cameroun en particulier. Une période qui correspond à un type précis de réceptivité de l'art en pays colonisés ou nouvellement indépendants.

En effet, lorsqu'on scrute l'art africain de la période d'avant et du début des indépendances, on est marqué par le fait de sa narrativité. Les artistes veulent raconter une histoire ou transcrire une séquence de leur quotidien à travers leurs représentations ou leurs compositions. C'est la phase où l'on cherche à rivaliser de dextérité par la *mimésis*¹⁷ de la nature. C'est dire que la rupture entre l'art africain traditionnel et l'art africain moderne en plein essor est consommée. Un art africain traditionnel qui est en général présentifié par la statuaire stylisée, comme nous le font savoir les travaux du RP Engelbert Mveng avec sa fameuse loi universelle de

création esthétique d'Afrique noire¹⁸. Et c'est compréhensible parce que Salifou, qui naquit au milieu des années 60, va lui-même (à ses débuts) baigner dans cet art narratif¹⁹ de la période anté et post-indépendance. Car l'influence de la *mimésis* d'un art moderne venu d'ailleurs est grande. La grande question est de savoir pourquoi lui, qui est du département du Noun dans la région de l'Ouest du Cameroun, où l'art de fonderie du bronze est l'un des plus développés d'Afrique, n'a pas directement subi l'influence des maîtres forgers de cette région au style fortement resté ancré dans le traditionnel. La réponse à cette question tire son essence du vent ambiant qui soufflait sur les arts et les autres secteurs d'activité à travers l'urbanisation naissante et grandissante : l'influence du modernisme.

Il faut commencer par noter que c'est avec la colonisation que l'Afrique entre en contact avec les prémices de ce que va devenir son art. Un art qui dans un premier temps va marquer une rupture radicale avec l'art traditionnel, coupant ainsi les créateurs africains du socle ontologique dans lequel étaient enracinés leurs prédécesseurs. Il est vrai que le propre de l'art est de muter, et celui de l'esprit artistique de créer continuellement des formes nouvelles, traduisant ainsi l'évolution de la société. Mais la mutation de l'art africain va s'avérer correspondre à d'autres réalités culturelles et civilisationnelles. Des réalités qui sont en fait le fruit du modernisme. Et justement, l'Afrique, au contact de l'Occident, va d'abord connaître l'art moderne. Un art qui, idéologiquement, traduit une rupture avec l'art classique ; un art qui commence à manifester une esthétique du sujet au détriment de celle de l'objet comme ce fut le cas avec l'art classique...

Au cours de cette période, on verra des Africains commencer à se familiariser avec le matériau de l'art moderne par des mécènes, des aventuriers ou des explorateurs (il se dit par exemple que le roi Njoya, Sultan des Bamoun, posa les bases de l'esthétique moderne au Cameroun, grâce au matériel reçu dès l'arrivée des premiers Européens²⁰ C'est par exemple la période de l'émergence de la peinture sur toile et autres dessins d'art issus des techniques de composition de l'art moderne. Tous les artistes camerounais de la première génération seront de cette influence. Et c'est cela qu'ils transmettront à ceux de la deuxième génération dont Salifou fait partie avant d'être en contact avec le vent de l'art contemporain qui succédera à l'art moderne.

Salifou va donc se découvrir artiste dans un champ de respiration qui exhale le parfum de l'art moderne, avec comme caractéristique majeure la volonté de laisser éclore l'individu en l'homme, la particularité dans l'art. C'est pourquoi ses œuvres de cette période sont la traduction d'une recherche d'individuation où tous les matériaux sont testés dans



une volonté de narrer le monde à travers des scènes de vie dessinées ou collées, sur papier, sur toile, sur tôle ou sur bois. Entre autres œuvres de cette période, nous pouvons citer une qui touche particulièrement le critique que nous sommes : *Adjara, Amina et Fatima*²¹. Une œuvre de 1989 où on voit bien que le jeune artiste est encore sous l'influence de ce modernisme dont nous parlons. L'artiste reproduit la nature à travers une *mimésis* avec laquelle il veut se singulariser en lui apportant une touche particulière. La scène qu'on voit est celle d'un groupe de femmes assises en train de prendre soin de leurs parures (ce sont certainement des femmes de son environnement de vie immédiat ; ses sœurs par exemple, vu la familiarité du titre de l'œuvre...). L'artiste y respecte les règles principales de la composition à savoir : l'unité, l'harmonie, la perspective, la profondeur, la notion d'ombre et de lumière... Vu l'équilibre de l'œuvre, il ne serait pas surprenant de découvrir que même le point d'or avait été respecté. La particularité que l'artiste y apporte est l'usage exclusif des feuilles mortes de bananiers qu'il agence sur du bois avec une maîtrise particulière des tons. La question qu'on se pose ici est celle de savoir ce qui avait tant touché l'artiste dans cette scène réaliste au point d'en faire une inspiration immortalisée dans une œuvre d'art. Et l'on ne peut que procéder par supputations psychologiques pour y répondre. La sensibilité de l'artiste était-elle en train de s'exprimer face à la sensualité de la gent féminine qui, à travers ses gestes tendres autour de la beauté du corps, a dû émouvoir le jeune prodige en quête de sa voie ? Toujours est-il que

l'œuvre a transcendé l'instant de sa création et réussi à susciter chez les observateurs que nous sommes, le deuxième moment de la contemplation esthétique qui est celui où autrui prend plaisir au travail de l'autre.

II. Salifou Lindou Fouanta Et L'appropriation De Son Art : La Rencontre Avec Le Courant Postmoderne De L'art Contemporain

La phase de la Découverte fut celle où Salifou s'est rendu compte de son don de produire des objets d'art. L'art étant jaloux, il le poussa à s'y consacrer de manière exclusive. C'est ainsi qu'il se rendit à la capitale économique de son pays, Douala, et se familiarisa avec une nouvelle aire de création sous le joug des institutions artistiques en plein essor dans son pays. C'est la phase des rencontres importantes, de la création de groupes²² des travaux en ateliers avec d'autres artistes, de la découverte de la scène internationale²³ et de la dynamique de production qui la gouverne. Toutes ces diverses influences glanées ne manqueront pas de transparaître dans l'œuvre de Salifou et des autres artistes de la même génération comme Pascale Marthine Tayou pour ne nommer que lui²⁴... Notons ici que l'intérêt de notre analyse ne porte pas sur les différents thèmes qui déterminent la production artistique de Salifou. Notre intérêt porte sur l'objet de l'art de l'artiste dans son aspect matériel ou formel, car c'est ce dernier aspect qui traduit, à coup sûr, toutes les influences idéologiques auxquelles l'artiste se greffe dans sa présence au monde ; les thèmes utilisés n'étant qu'un prétexte pour ressortir de lui l'art, la manière de faire, la *tekné* pour parler comme les Anciens Grecs, lui permettant ainsi de montrer un certain engagement non moins important à la cause sociale.

Si durant la période de la Découverte, Salifou veut raconter une histoire, entendu que nous sommes là sous l'influence de la période narrative induite par l'art moderne, durant cette période que nous qualifions d'Appropriation, il veut présenter ses idées. Et cela n'est pas le fruit du hasard, puisqu'il commence justement à côtoyer tous les instruments qui véhiculent la nouvelle tendance artistique en vigueur à savoir l'art contemporain. Si nous n'aimons pas évoquer cet art dans son aspect chronologique, c'est parce qu'il présente une disparité de courants artistiques qui s'entremêlent en créant la cacophonie²⁵. Son aspect idéologique est celui qui retient souvent le plus notre attention, parce que ressortant clairement les intentions de cet art. Pour les partisans de l'art contemporain, du moins dès les prémices de la rupture d'avec l'art moderne, il s'agit de « la mise à mort programmée de toutes les formes d'expression antérieures, en premier lieu la peinture, et l'arrêt total de toute production à caractère esthétique »²⁶. Pour Duchamp lui-même, il faut en finir avec « l'art » en général et la « peinture rétinienne » (celle dont la finalité est de donner du plaisir à l'œil) en particulier²⁷. C'est ce



vent de transformation révolutionnaire qui va souffler dans les beaux-arts à partir des *ready-made* duchampiens et aboutir à la présentation par les artistes de leurs idées. Ce vent a soufflé jusqu'au Cameroun natal de Salifou à travers les centres culturels, les galeries naissantes, les ateliers et les voyages à l'international. C'est pourquoi toutes les œuvres de Salifou de cette période qui s'étend du début des années 90 à la fin des années 2000 n'en seront que la traduction. L'artiste sera durant cette période imprégné de la culture des *ready-made*, de la récupération et de l'assemblage des matériaux, parfois des déchets, tout ceci dans un but conscient ou inconscient d'en finir avec l'art. En finir avec l'art pour créer une autre forme d'art qui cette fois, au lieu d'amener à voir, se propose plutôt d'amener à penser, parce que ce sont leurs idées que les artistes veulent présenter. C'est ce que vont traduire des œuvres comme *Weststrasse*, *Urban scénos*, *Albatros*, *Sculpture (série)*²⁸ qui sont des installations. Il y aura aussi des performances artistiques comme la fameuse représentation qu'il intitule « Mont-Q » qui seront autant de manières dont l'artiste veut présenter ses idées au monde.

Cette manière de faire qui influence la création de Salifou depuis le début des années 90 tire ses origines du paradigme de l'art contemporain dont sont déjà imprégnés les institutions et le monde de l'art de son environnement de vie d'alors. Ce paradigme vise un ultralibéralisme des productions qui consacre un relativisme exacerbé dans l'art. Tout ici peut devenir objet d'art par le seul décret de l'artiste qui a alors une idée non pas à représenter, mais à présenter. En effet, ce paradigme est éminemment lié au transavanguardisme en tant que manifestation de l'art postmoderne. Le Salifou Lindou de cette période de l'Appropriation est un artiste

transavangardiste. Par transavangarde, on entend « le droit d'« essayer pêle-mêle, tout un ensemble de styles, constitué à la fois d'éléments de l'art abstrait et d'éléments de l'art figuratif, sans se soucier de la séparation des styles. L'artiste de la transavangarde met continuellement des juxtapositions inédites et il situe les langages sur des plans différents par rapport à leur situation historique »²⁹. On y découvre un nomadisme des formes qui, le plus souvent, ne sont pas fabriquées par l'artiste, mais respectent simplement la logique conceptuelle que ce dernier veut leur imposer. On y rencontre des techniques comme le collage, l'assemblage, la soudure, l'installation... L'art ici ne traduit plus le langage du cœur, mais celui de l'institution, à moins que le cœur n'ait été corrompu par l'institution ou le monde de l'art et ne lui soit plus que conforme. On a donc affaire ici au cynisme de la loi. On ne respecte plus rien. Et dans le même ordre d'idées, Chalumeau continue de traduire les propos de Bonito-Oliva : « dans l'art traditionnel, l'artiste espère passer à l'histoire. Dans l'art contemporain, c'est quelqu'un qui espère passer à la géographie »³⁰ le projet de passer à l'histoire obéit à une téléologie moderne avec ce qu'elle a de transcendantal sur le plan des idéaux à poursuivre, alors que l'art postmoderne refoule tout idéal transcendant).

Cette incapacité de résister au temps qui est le propre des œuvres d'art contemporain (parce que privilégiant le concept) est visible dans l'œuvre de Salifou de la période de l'Appropriation.

Sur cette base, on peut comprendre pourquoi cette période n'a pas constitué celle de l'épanouissement de l'artiste. Il a donc vite fait d'y renoncer pour revenir à l'appel intrinsèque de son cœur qui constitue le style dans lequel on le voit se mouvoir et s'épanouir aujourd'hui. Et quand on lui demande pourquoi il semble s'être déconnecté de cette production de la phase de l'Appropriation où se manifeste ce melting-pot de styles et de manières de faire, il répond qu'il n'a plus la même force physique d'il y a 20 ans grâce à laquelle il pouvait forger, souder, transporter de lourds matériaux... Mais nous, en tant qu'analyste, n'y voyons qu'une fuite en avant pour un retour aux sources, après un long pèlerinage dans l'art postmoderne.

III. Du Retour Aux Amours D'antan De Salifou Lindou Fouanta Comme Quête Personnelle Du Perfectionnement De Soi : Le Nervurisme

L'on pourra constater que l'art de Salifou se décline ces dernières années sous l'apparence d'un ensemble de lignes le plus souvent chaotiques et sinueuses entre lesquelles apparaissent des formes reconnaissables. Non pas qu'il ne refasse plus de temps à autre des œuvres du style de la

période de l'Appropriation, mais la majeure partie de sa création de ces quinze dernières années tourne autour de ce style que nous avons qualifié de *Nervurisme*. Pourquoi ce néologisme ? Parce que la ligne dont l'artiste fait usage ici rappelle étrangement ces nervures des feuilles de plantes qui participent à la vie de ces dernières. On y perçoit non seulement une recherche de la transmission de la vie ou des éléments qui y concourent, mais aussi une recherche de l'enracinement à quelque chose de bien plus profond. Serait-ce l'enracinement dans sa tradition ou alors l'enracinement dans un lien affectif qui alimenterait toute la générosité que l'artiste traduit dans son art ? Qu'il soit dit au passage que le grand-père de Salifou fut un cordier et sa mère une tricoteuse. Ce n'est probablement pas à tort si l'artiste pense que son art linéaire d'aujourd'hui tirerait ses origines inconscientes du tissage de ses parents. Et on peut commencer à comprendre pourquoi cette phase du *Nervurisme* de Salifou nous semble constituer la phase de son épanouissement artistique, c'est-à-dire celle où il semble enfin fusionner avec son art, entendu qu'il est encadré par les relents artisanaux familiaux qui ont, dès le départ, imprégné sa future personnalité artistique. Il y avait du fil dans le cordage de grand-père et le tricot de maman ; cordage et tricot qui ont enveloppé le subconscient de l'enfant pour refaire surface dans le conscient de l'homme mûr.

Ceci n'est qu'un aspect de l'analyse, mais un aspect non moins important, parce qu'il révèle le vrai sens de l'ontologie qui anime l'artiste dans toutes ses pérégrinations à travers les styles et courants artistiques. L'artiste se sent toujours comme un enfant à qui les ascendants murmurent à l'oreille le sens à donner à l'histoire. Mais un sens qui ne va pas dans tous les sens ; un sens qui suit la téléologie de l'idéal du progrès clairement perceptible dans ses représentations. On comprend alors ici que Salifou cesse d'être un transavangardiste aux avant-postes de l'art postmoderne qui traduit l'aile de *La transfiguration du banal* de l'art contemporain. Il rejoint les artistes avant-gardistes de l'art moderne qui a constitué la première réceptivité africaine de l'art occidental. Il retourne à ses amours artistiques du départ, mais dans un style transfiguré. Le chaos apparent de son art d'aujourd'hui n'en est pas un ; il rappelle la touche impressionniste des artistes modernes. Ce que ces derniers faisaient avec la couleur, Salifou le fait avec le tracé de la ligne qui fait penser à ces cordages parentaux dont nous parlions et qui rappelle aussi les nervures des feuilles de plantes. Il s'agit pour lui de ressortir l'harmonie dans le tohu-bohu de la vie. La quête de l'harmonie en est donc l'idéal de fond qui, malgré le trouble apparent des lignes qui dévoilent son art, demeure perceptible à travers le choix de ses thèmes. Des thèmes qui tournent autour d'un engagement pour l'humain et le mieux vivre-ensemble³¹.

On dénote donc qu'il y a du bruit dans l'art de Salifou, malgré l'apparence calme et taciturne que révèle sa personnalité. Et c'est peut-être l'élément qui peut nous connecter à l'univers idéal de ses représentations. Notons que l'univers culturel de l'artiste est façonné par des symboles spécifiques comme la guerre et la noblesse par exemple. Guerre grâce à laquelle les ancêtres du peuple bamoun se sont beaucoup défendus contre l'envahisseur peul et ont étendu leur territoire. Guerre dont le symbole culturel est ce serpent à deux têtes, entre cloche et araignée, consacré par le Roi Mbouombouo de la 12^{ème} dynastie des Bamoun. Et la noblesse qui est un titre honorifique décerné aux personnes de cette culture qui ont brillé par leur bravoure.

Le chaos apparent du *Nervurisme* de Salifou tirerait donc sa source de cet esprit guerrier dont a souvent témoigné la bravoure des hommes d'honneur. On ressent à travers l'agitation de ses œuvres qu'il a beaucoup à dire. Et justement, on l'y perçoit comme un combattant qui ne veut pas rester muet devant les injustices et autres phénomènes de la vie sociale. Cet esprit guerrier originel, combiné à l'ambiance bruyante et mouvementée de la ville où il a atteint la maturité, ne pouvait que produire un bon cocktail pour étouffer et absorber sa timidité naturelle³². Ce dernier a finalement renoué avec la représentation. Il n'a plus simplement pour souci de présenter ses idées, comme c'était le cas lorsqu'il faisait des performances ou des assemblages de matériaux divers. Il veut aujourd'hui transmettre un message en concordance avec le cri de son cœur, celui que ses ancêtres murmurent dans son être à travers les influences de son passé. Et il veut le faire dans les techniques qui rappellent alors qu'on est encore effectivement dans la quête du Divin, entendu que ce dernier est somme toute Ordre et Harmonie, et non désordre et chaos. Dans le chaos de la nature, tout est à sa place. Pas de place pour le hasard. Même les opposés dénotent une harmonie intrinsèque. Même le chaos le plus sombre dans l'ordre général de la nature suggère une intelligence harmonieuse. Et c'est sans doute dans cet ordre d'idées que l'art de Salifou se retrouve aujourd'hui. On peut donc dire que cet art est dans sa phase d'équilibre, à moins qu'il ne nous surprenne plus tard dans un sempiternel mouvement qui nous fera alors confirmer les paroles de Plutarque selon lesquelles « on ne touche pas deux fois un être mortel »³³.

Conclusion

En bref, l'art de Salifou est un bon témoin du mélange entre les mutations sociales d'une société africaine postcoloniale et l'idiosyncrasie de l'artiste façonnée par sa tradition et les vicissitudes de la vie. On y retrouve non seulement les relents guerriers venus de sa culture traditionnelle (qui le pousse à vouloir défendre une cause), mais aussi les relents modernes

et postmodernes d'une société en pleine construction qui enveloppe tout dans ses mutations. Pas surprenant donc si l'itinéraire artistique de Salifou laisse transparaître ce tourbillon extrêmement mouvementé qui nous fait passer de la Découverte à l'Appropriation pour aboutir à cet Épanouissement dans le *Nervurisme* ; *Nervurisme* qui laisse tout aussi présager que le mouvement continue et que du chaos des lignes sinueuses sortira peut-être l'harmonie dont rêve l'artiste.

Dr Joseph Patrice Fouman est Enseignant-chercheur, Chargé de cours au département de Philosophie et de Psychologie de la Faculté des arts, Lettres et Sciences humaines de l'université de Maroua au Cameroun. Ses recherches actuelles portent sur l'esthétique et la philosophie de l'art, option de la spécialité Métaphysique où il a soutenu un Ph.D. et qui le prédispose à la critique d'art, en plus de sa pratique de la peinture et de sa dense culture dans les arts plastiques et l'écriture littéraire où il fait également des publications.

Bibliographie indicative

- Chalumeau (J.-L.),** *Histoire de l'Art contemporain*, Paris, Klincksieck, 2005.
Histoire critique de l'art contemporain, Paris, Klincksieck, 1994.
Lectures de l'Art, Paris, Chêne, 1991.
- Chouillet (J.),** *L'esthétique des Lumières*, Paris, P.U.F, 1974.
- Danto (A.),** *La Transfiguration du banal, une philosophie de l'art*, trad. Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 1989.
- Duchamp,** *Colloque de Cerisy*, Paris, Union Générale d'Édition, 1979.
- Ferry (L.),** *Homo aestheticus, L'invention du goût à l'âge démocratique*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1990.
- Frances (R.),** *Psychologie de l'esthétique*, Paris, P.U.F, 1968.
- Heinich (N.),** *Le Paradigme de l'art contemporain, Structure d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, 2014.
Le triple jeu de l'art contemporain, Paris, de Minuit, 1998.
- Jimenez (M.),** *La Querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005.
- Kant (E.),** *Critique de la faculté de juger*, trad. A.Philoneko, Paris, J.Vrin, 1974.
- Littlefield Kasfir, (S.),** *L'Art africain contemporain*, Thames et Hudson, 2000.
- Liotard (J.f.),** *Le Postmodernisme expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 2005.
- Mveng (E.),** *L'Art et l'artisanat africains*, Yaoundé, Clé, 1980.
Salifou Lindou Fouanta, Save, Yves-Xavier Ndounda Ndongo, Les ateliers Lindou et Artopia, 2022.
- Zarka (S.),** *Art contemporain : le concept*, Paris, P.U.F, 2010.

Note de bas de page

¹ C'est un concept qu'on retrouve dans l'esthétique occidentale antique, notamment dans *La République* où Platon récuse l'imitation au point de ne pas vouloir admettre les artistes dans la cité.

² Cette loi consacre le but esthétique de la création négro-africaine traditionnelle, contrastant ainsi avec le but culturel ou rituel unique qu'y ont vu certains chercheurs. Selon Mveng, la création avec cette loi obéit à quatre moments. Elle commence par l'imitation de la nature (la *mimésis* des Grecs, le réalisme des Occidentaux), étape que Mveng nomme le moment O. La seconde étape est le moment d'abstraction nommé le moment L. C'est le moment au cours duquel la ligne essentielle est dégagée de l'objet pour en donner un motif (troisième étape). Ce motif devient un signe fixé, chargé de signification, mais aussi mobile qu'un caractère alphabet. Ce signe est à la fois symbole et écriture. C'est le moment M. Enfin le dernier moment est celui de la composition : le moment C. La composition dans l'art traditionnel des peuples d'Afrique obéit donc à toutes les règles qui peuvent entrer en jeu. Ces différentes étapes sont formulées de la manière suivante : O-L-M-C. « ce qui revient à dire que la création esthétique africaine passe de l'objet à son abstraction, sous le signe de sa ligne essentielle puis au motif pour aboutir enfin à la composition définitive. Pour Engelbert Mveng, cette loi de création se rencontre dans toutes les productions artistiques africaines et justifie ainsi le fait de la parenté entre les diverses productions artistiques africaines.

³ Le narratif en art renvoie à cette forme de représentation où l'on voit une histoire se dérouler à travers des figurations figées. Toute la composition est construite autour de cette histoire, de cette scène que raconte l'artiste par sa représentation. Cet art manifeste une construction qui s'oppose au brusque ou à l'instinctif, aux états d'âme recherchés à partir de l'art moderne jusqu'à l'art contemporain, car dans ce dernier, c'est justement le non-construit qui est recherché.

⁴ Cf. *Salifou Lindou Fouanta, Save*, Yves-Xavier Ndounda Ndongo, Les ateliers Lindou et Artopia, p.40.

⁵ Cf. *Salifou Lindou Fouanta, Save*, Yves-Xavier Ndounda Ndongo, Les ateliers Lindou et Artopia, p.40.

⁶ On aura ici la rencontre avec Koko Komegne, figure de proue du *Khéops Club* avec d'autres artistes comme Pascale Marthine Tayou, Koua Eyango, Blaise Bang, Hervé Yamguem, Joël Mpah Ndooh. Et on verra la création du *Cercle Kapsiki*, avec Salifou Lindou, Hervé Yamguem, Hervé Youmbi, Blaise Bang et Jules Wokam.

⁷ On peut se souvenir ici de l'atelier de formation « La Chaise » de 1994 animé par Robert Stéphan et Jean Luc Thalinger à la galerie Doual'art.

⁸ A travers l'œuvre *Garage moderne* de Tayou, on peut voir ces influences entre artistes et notamment avec le *Weststrasse* de Salifou.

⁹ L'art contemporain, qui chronologiquement commence sous l'influence des *ready-made* de Duchamp dans les années 1912, est aussi drainé par plusieurs courants de l'art moderne. Nous pensons par exemple au réalisme, au surréalisme, au cubisme, à l'impressionnisme, à l'expressionnisme... C'est donc dire que, pour

le définir, nous pouvons nous passer de l'aspect périodique, puisque ce dernier inclut plusieurs autres courants artistiques en dehors du courant contemporain lui-même.

¹⁰ Jean Luc Chalumeau, *Histoire de l'art contemporain*, Paris, Klincksieck, p.19.

¹¹ *Ibid.* p.22.

¹² Cf. *Salifou Lindou Fouanta, Save*, Yves-Xavier Ndounda Ndongo, Les ateliers Lindou et Artopia, 2022.

¹³ Jean Luc Chalumeau, *Lectures de l'art*, Paris, Chêne, 1991, p.104.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Les œuvres comme *Les pleureurs, Nangaboko, Le débat, L'exode et la famille, Les politiciens...* sont autant de traductions de cet humanisme dont nous parlons.

¹⁶ La série *Boxeur (Fighter)* vient donc définitivement dévoiler cette âme guerrière enfouie dans le subconscient de Salifou.

¹⁷ Cette affirmation de Plutarque fait suite à celle d'Héraclite selon laquelle « on ne se baigne pas deux fois dans le même fleuve ». Tout ceci pour expliquer qu'on est toujours dans un mouvement perpétuel. Tout coule rien ne demeure. Le mouvement et le changement sont une loi intrinsèque des phénomènes.

BIOGRAPHY / CV

Born 1965, Foumban, Cameroon

Lives and works in Douala, Cameroon

A self-taught artist, Salifou Lindou is part of a former generations of artists in Cameroon who now teach the new generation.

He co-founded the Kapsiki Circle in 1998 in Douala, organizing public art exhibitions, projects and residencies.

RESIDENCIES, WORKSHOPS AND PROJECTS

2014 Frans Masereel Centre (Print Art Centre), Kasterlee, Belgium

2000 School of Decorative Arts of Strasbourg, Strasbourg, France

SELECTED SOLO SHOWS

2023 *Dans le Bruit de la Ville*, AFIKARIS Gallery, Paris, France

Drawing Now Art Fair, AFIKARIS Gallery, Paris, France

2022 *Ligne de départ*, AFIKARIS Gallery, Paris, France

2021 *SAVE*, Yaoundé, Cameroon

2018 *Living Together*, Doual'Art, Douala, Cameroon

2014 *Entre le souffle et le trait*, Mam Gallery, Douala, Cameroon

SELECTED GROUP SHOWS

2022 Venice Biennale, Cameroonian Pavilion, Venice, Italy

2021 *Zones Franches*, Institut of Islamic Cultures, Paris, France

2021 *Résiste*, AFIKARIS Gallery, Paris, France

2020 *Dialogues, techniques mixtes sur papier*, AFIKARIS Gallery, Paris, France

2019 *Aujourd'hui*, National Museum of Cameroon, Yaoundé, Cameroon

2016 *624*, OFF exhibition at the Dakar Biennale DAK'ART, Dakar, Senegal

2007 *Délices du Wouri*, duo show with Christian Hanusseck, Foderkoje Gallery, Berlin, Germany

2007 *Une Vision Contemporaine II*, World Bank, Yaounde, Cameroon

2006 *Une Vision Contemporaine I*, World Bank, Yaounde, Cameroon

PUBLICATIONS

2022 *SAVE*, Monographie de l'artiste

AWARDS

2009 1st Prize Libr'art, Salon International, Libramont, Belgium

1989 Winner of the Logo design competition for the International AIDS Society, Yaoundé, Cameroon

ACKNOWLEDGEMENTS

This publication would not be possible without the consistent and generous dedication and collaboration of many people and institutions who continue to support the work of Almas Foundation.

We would like to thank Solange Ngo Nembe of Les Ateliers Lindou for being the key person in all the organisation in Cameroon, from researching in Salifou Lindou's archives for images and helping us research earlier works, images and further information about the Kapsiki Circle. Her help was also invaluable for us in all the organisation during the filming week.

We would like to thank Dr Ruth Belinga and Dr Joseph Patrice Fouman for their friendship and generosity in both accepting to contribute such insightful texts and their contributions during filming in Douala and Foumban.

The publication has benefited from the enthusiasm and dedication of the entire team at AFIKARIS Gallery who gave us access to their image archives, time and support in our research for the publication and the film. We would like to thank Florian Azzopardi, the director AFIKARIS and Sinclair Benintende de Hainault, who travelled to Douala on behalf of Almas to record the wonderfully heartfelt and authentic conversation with Salifou for this publication.

We would like to thank our book design and publishing partners Joanna Deans of Identity and Libby Rogers of Cpi Printers for their creativity, guidance and patience. And our wonderful translator and copy editor Roxane Latrèche for her hard work and her enthusiasm after each text, which further boosted our dedication to this project. We would like to thank Dr Dennis Ghislain Mbessa for his meticulous translation of Dr Fouman's critical essay.

The enthusiastic, collaborative and genial work of all these individuals in bringing together this publication stands as a testament to the wonderful work of Salifou Lindou Fouanta.

REMERCIEMENTS

Cette publication n'aurait pas été possible sans le dévouement et la collaboration constante et généreuse de nombreuses personnes et institutions qui continuent à soutenir le travail d'Almas Foundation.

Nous tenons à remercier Solange Ngo Nembe des Ateliers Lindou pour avoir été la personne clé dans toute l'organisation de ce projet au Cameroun, depuis la recherche d'images dans les archives de Salifou Lindou jusqu'à l'aide à la recherche de travaux antérieurs, d'images et d'informations supplémentaires sur le Cercle Kapsiki. Son aide nous a également été précieuse pour toute l'organisation de la semaine de tournage.

Nous tenons à remercier le Dr Ruth Belinga et le Dr Joseph Patrice Fouman pour leur amitié et leur générosité en acceptant de nous fournir des textes pertinents et pour leurs contributions lors du tournage à Douala et à Foumban.

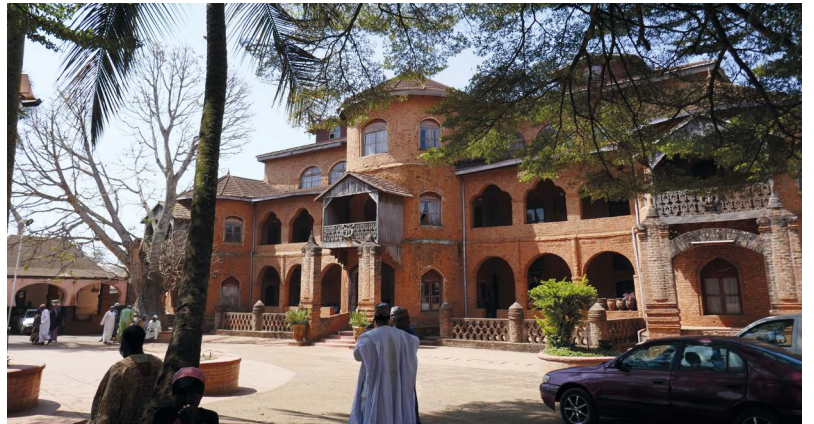
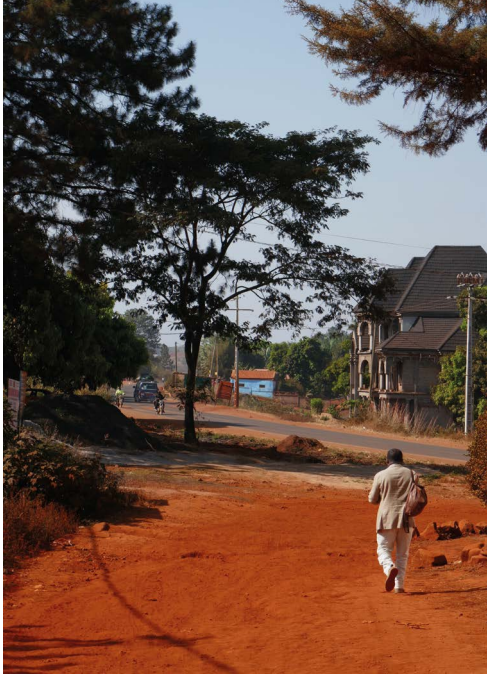
Cette publication a bénéficié de l'enthousiasme et du dévouement de toute l'équipe de la galerie AFIKARIS qui nous a donné accès à ses archives d'images, nous a consacré du temps et nous a soutenus dans nos recherches pour la publication et le film. Nous tenons à remercier Florian Azzopardi, le directeur d'AFIKARIS, et Sinclair Benintende de Hainault, qui s'est rendu à Douala pour le compte d'Almas afin d'enregistrer la conversation merveilleusement sincère et authentique avec Salifou pour cette publication.

Nous tenons à remercier nos partenaires Joanna Deans d'Identity et Libby Rogers de Cpi Printers pour leur créativité, leurs conseils et leur patience. Et notre merveilleuse traductrice et rédactrice en chef, Roxane Latrèche, pour son travail acharné et son enthousiasme après chaque texte, qui ont renforcé notre dévouement dans ce projet. Nous tenons à remercier le Dr Dennis Ghislain Mbessa pour sa traduction méticuleuse de l'essai critique du Dr Fouman.

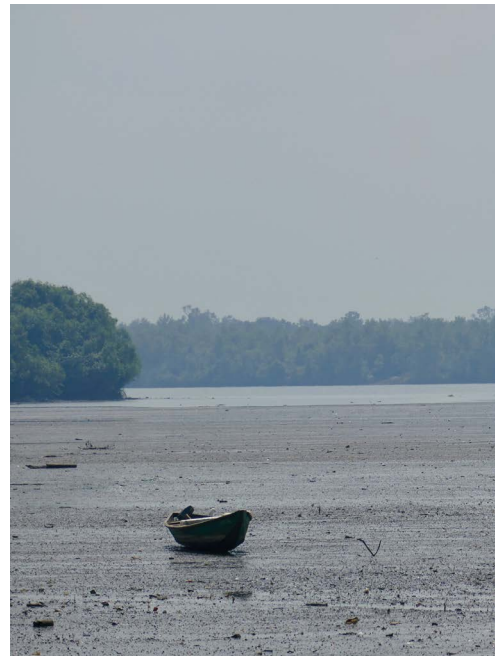
Le travail enthousiaste, collaboratif et génial de toutes ces personnes pour réaliser cette publication est un témoignage du merveilleux travail de Salifou Lindou Fouanta.



202 Clockwise from top left: Salifou Lindou working in his studio, Salifou Lindou in his studio, Dr Belinga and Salifou Lindou and metalworker in Fouban



Clockwise from top left: Salifou Lindou in Fouban, the new Bamoun museum in Fouban, Institut des Beaux Arts de Foubam (Fouban Fine Art Institute), Bamoun Palace in Fouban and Salifou Lindou in Fouban 203



Clockwise from top left: Kapsiki Circle members, Salifou Lindou and his family,
204 Wouri Bay near Douala and Salifou Lindou with his mother

ALMAS ART FOUNDATION

Almas Art Foundation (AAF) is a London based non-profit organisation that is committed to celebrating the invaluable contributions made by African and African diaspora artists to Modern and contemporary visual arts.

AAF aims to present and create an awareness for the practices of established and mid-career African and African diaspora artists through a programme of publications, exhibitions and films, documenting these artists' practices for a new generation of African artists, scholars and the wider international art community.

AAF aims to foster collaborations with emerging artists, curators and writers to support the arts ecosystem in Africa and facilitate residencies through partnerships with universities, institutions and independent initiatives.

Almas Art Foundation (AAF) est une organisation à but non lucratif basée à Londres qui s'engage à célébrer les contributions précieuses des artistes africains et de la diaspora africaine aux arts visuels modernes et contemporains.

AAF vise à présenter et à sensibiliser aux pratiques des artistes africains et de la diaspora africaine établis et en milieu de carrière par le biais d'un programme de publications, d'expositions et de films, documentant les pratiques de ces artistes pour une nouvelle génération d'artistes africains, d'universitaires et pour la communauté artistique internationale au sens large.

AAF vise à encourager les collaborations avec des artistes, des conservateurs et des écrivains émergents afin de soutenir l'écosystème artistique en Afrique et de faciliter les résidences grâce à des partenariats avec des universités, des institutions et des initiatives indépendantes.



Published in the United Kingdom of Great Britain and Northern Ireland by Almas Art Foundation is a Registered Charity in England and Wales 1195449. www.almasartfoundation.org | (+44) 0207 2579 394
Somerset House, S62 - New Wing, Strand, London, W2CR 1LA.

Copyright © 2023 Almas Art Foundation.
All Rights Reserved.

All images courtesy of Les Ateliers Lindou and AFIKARIS Gallery, Paris and subject to copyright.

Cover image: *Politiciens Quadryptique*, 2022, pastel on paper mounted on canvas, four panels, each 150 x 110 cm. Collection Hiridjee, Fondation H, Madagascar

978-1-7394063-1-8

Designed by Joanna Deans, United Kingdom.
Printed and bound in England, United Kingdom.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopy, recording or any other information storage and retrieval system, without prior permission from the publisher.

As of the time of initial publication, all artworks and contents contained within the publication are considered accurate and correct. All artworks created by the artist unless stated and credited otherwise, pertaining to isolated visual elements used in the nature of visual arts. Almas Art Foundation will not be held liable for reliance on any information contained within the publication.

