

## *Histoire d'une mimésis problématique, Guimarães et l'Afrique*

Discours de vernissage de l'exposition « José de Guimarães »  
ERSTEIN, 16 juin 2019

Roger SOMÉ<sup>1</sup>

Mesdames, messieurs,

Je voudrais, avant de commencer le propos quant au fond, remercier toutes les personnalités et autorités qui m'ont accordé leur confiance en m'associant à cet événement artistique, patrimonial, et donc scientifique, en cette commune d'Erstein qu'est l'exposition consacrée à José de GUIMARÃES.

Je voudrais saluer madame la directrice du Musée Würth et l'ensemble des membres de son équipe pour cette confiance qui s'est établie dès le moment où elle m'a rencontré entouré des membres de cette même équipe dont deux de mes anciens et/ou actuels étudiants. Je voudrais saluer son courage et sa détermination malgré la présence dans cette équipe de plusieurs agents qui pouvaient lui permettre d'avoir une meilleure idée de moi puisque ceux-ci sont passés sous mon rouleau et connaissent donc de quelle peinture je fais usage pour la réalisation de mes toiles en idées et donc en abstraction.

Je voudrais excuser monsieur Jean-Daniel BOYER, doyen de la faculté des sciences sociales, qui a manifesté son intention de venir assister à cette cérémonie de vernissage mais qui, en dernière instance, a été empêché par d'autres impératifs.

Je salue enfin la présence de mes collègues enseignants-chercheurs (Pierre LE ROUX, professeur et Geremia COMETTI, maître de conférences, tous deux ethnologues) ainsi que les étudiants notamment des doctorants, ici, présents. Merci à vous, merci à tout le public pour avoir honoré, cet événement, par votre présence.

L'événement qui nous est donné aujourd'hui à voir, trouve sa condition de possibilité dans l'histoire d'une rencontre, celle de l'Europe et de l'Afrique. Cette histoire fut dramatique et tragique, l'esclavage, d'abord puis la colonisation ensuite. Elle le fut notamment pour les Africains. Cependant, ce n'est pas sous cet angle que je voudrais convoquer cette histoire. Certes, la rencontre fut l'occasion de l'instauration d'un paradigme, pour le moins négatif, celui du dominant/dominé. Mais ce que je voudrais retenir, ici, pour cet événement, c'est un autre paradigme généré par la même rencontre, celui de l'attirance/répulsion que j'ai nommé

---

<sup>1</sup> Professeur d'ethnologie, université de Strasbourg, UMR 7367, Dynamiques européennes. [some@unistra.fr](mailto:some@unistra.fr).  
Tél. 00 33 (0)6 07 57 70 49.

*mimésis problématique*. En effet, dans cette rencontre de l'Afrique et de l'Europe, il existe des heurs et des malheurs, des attirances réciproques et des rejets réciproques. Pour ma part, et sans pour autant oublier les malheurs, je voudrais parler depuis ce qui apparaît, justement à la faveur de l'adversité, comme un heur, c'est-à-dire ce qui s'édifie à partir de cette volonté d'imitation réciproque malgré des oppositions. En conséquence, grâce et à cause de cette rencontre problématique, grâce et à cause de cette volonté, pour les Africains, de toujours rechercher ce qui est occidental – le considérant ainsi comme le modèle – tout en demeurant dans un discours anticolonial, grâce et à cause du maintien, par l'Occident, des rapports de domination sur les Africains, allant toujours jusqu'à l'exploitation des ressources tout en maintenant les mêmes Africains à distance respectable de ce qu'il est et notamment de ses frontières, de nouvelles identités africaines et européennes se sont paradoxalement construites tant il est vrai que ces identités se sont souvent érigées à partir de conflictualités. De fait, et selon son étymologie, la rencontre est le lieu, par excellence, du conflit car le terme en français ancien désigne le fait d'*être dans le contre de*, d'*effectuer un aller-contre*, *être en opposition de*. Sous-entendu de quelqu'un ; lui être opposé, voire être confronté à lui ; y compris en idées.

C'est de cette rencontre comme confrontation que sont nés les produits devenus œuvres et qui nous sont données à voir dans cette exposition consacrée à l'artiste et ethnologue José de GUIMARÃES.

Artiste, il l'est par sa créativité, une créativité qui s'imprègne de différentes identités et à commencer par l'une de celles portugaises dont sa ville de naissance qui est désormais une composante de son nom d'artiste celui qui est désormais le sien. Puis une créativité qui se nourrit de différentes rencontres dont principalement celle qui caractérise l'entrée du monde africain dans l'occidentalité. Un monde africain dont l'africanité fut déjà bien autre chose qu'africaine. Elle fut d'abord donnée comme *Afrika* ou encore comme *Sudan* par les Arabes, ce pays des Noirs ou encore cette terre brûlée que les ancêtres de José de GUIMARÃES propulseront ensuite et définitivement dans l'occidentalité. Et de fait, deux décennies avant Christophe Colomb, à Ispagnola, c'est Fernando Pô, qui, en 1472, pour exprimer son étonnement devant l'abondance du *Wouri* en crevettes, créa une identité toute faite pour de nombreuses personnes déjà et d'autres encore innombrables à venir ; ce seront les Camerounais. Oui, *Rio dos Camaros* est bien ce qui sera le K(C)ameroun allemand puis anglais et français à la fin de la première guerre mondiale avec le placement des colonies allemandes sous mandat anglais et français par la société des nations (SDN). De même, *Gãbao* deviendra Gabon. À partir de ce geste initié par le Portugal d'autres suivront pour

donner *Gold-coast, Côte-d'Ivoire Haute-Volta, Brazzaville, Bingerville, Léopoldville, etc.* Ces identités d'emprunt constituent la porte d'entrée de l'Afrique dans l'occidentalité, une condition de possibilité des rencontres à venir.

En effet, cette rencontre afro-occidentale, voire occidentalomondiale, l'artiste, José de GUIMARÃES, en a fait la première expérience en 1967 en Angola, une terre qui a connu des années de conflictualité, une conflictualité qui fut la raison fondatrice de la présence de l'artiste sur cette terre de guerre où il s'est efforcé de voir autrement ceux et celles qui n'étaient pas tout à fait comme lui et qui, pourtant, relèvent de la même humanité que lui. Cette capacité de voir et de vivre la différence est proprement l'essence même de l'être ethnologue. Voir la différence, la vivre, tout en sachant que l'on n'est pas celui dont on vit l'être différent tout en s'efforçant de lui ressembler le plus possible, c'est-à-dire encore d'être dans sa semblance la plus exacerbée possible au point de se fondre en lui, c'est-à-dire encore de vouloir être lui tout en étant soi ; c'est ce que fit José de GUIMARÃES. Pour avoir vécu parmi les populations angolaises, avoir travaillé avec et contre elles en un certain sens et eu égard à ses obligations professionnelles (il fut ingénieur et officier de transmission), l'artiste a vécu la participation, cette démarche de l'ethnologue qui lui permet de recueillir les données dans leur plus grande fiabilité possible et dans des conditions les plus difficiles, voire les plus dangereuses parfois. Et de fait, il arrive aussi à l'ethnologue de n'être pas en accord avec les populations avec lesquelles il travaille pourtant. En outre, et dans la volonté d'être dans l'essence des populations – objet de son investigation même si cela n'était pas nécessairement et consciemment recherché par José de GUIMARÃES – qu'y a-t-il de plus africain que le fait de posséder une splendide collection d'art africain avec ce que cet art comporte de diversité la plus affirmée et dont une partie est, ici, également exposée ? Mais, en retour et comme par contradiction, qu'y a-t-il de plus que de n'être pas africain, c'est-à-dire d'être le plus Européen dans l'âme que de posséder cette même collection car, alors que des Européens recherchent parfois avec frénésie ces objets, les Africains ne les possèdent jamais sous la forme d'une collection et y compris les Africains occidentalisés, ceux qui sont perçus et présentés comme étant des intellectuels, à l'exception probablement de quelques cas qui, pour les autres Africains, n'apparaissent plus, par ailleurs, comme relevant toujours des leurs ? Ces occidentalisés sont, en effet, considérés comme étant des âmes africaines désormais perdues.

Cet être bicéphale, voire multicéphale, exprime pleinement l'être de l'artiste, celui de *Alphabeto africano* ou de *Alphabeto de símbolos* qui déclare ainsi sa rencontre avec l'Afrique : « je peux dire que le grand tournant de ma peinture s'est produit après la

découverte de l'art africain. Transformation sans doute intervenue dans le contenu plus que dans la forme mais qui n'exclut pas la forme »<sup>2</sup>.

Oui, en effet, il n'y a pas, et ne pourra jamais y avoir, surtout en art, de fond sans forme et de forme sans fond. Les deux versants sont intimement imbriqués. Par ailleurs, comment décider de ce que le spectateur percevra de l'œuvre qui lui est donnée à goûter quant à la forme et de ce qu'il y mettra quant au fond. Par exemple, dans *Rei D. Sebastião*, j'y vois, non pas un Roi mais, un garçon au fagot ; une image qui décrit la corvée des écoliers des campagnes rurales qui, chaque vendredi et chaque lundi, dans les années 1970, devaient porter un fagot de bois à l'école s'ils voulaient se nourrir à midi grâce aux dons de la Caritas américaine, Cathwell, qui aidait le gouvernement de Haute-Volta à tenir une cantine pour les écoliers. Alors que cette activité était et demeure réservée à la gente féminine, dans le cadre scolaire tout le monde était soumis à la même condition. L'occidentalité était déjà fortement installée en Afrique.

En tous les cas, ce doute ou, plus exactement, cette hésitation qui clôt cette déclaration de la rencontre de l'artiste avec l'art africain, n'est pas sans évoquer une autre rencontre comparable. En effet, alors qu'il déclarait : « l'art nègre, connais pas » devant les journalistes qui, par leurs incessantes questions sur l'origine du renouveau de son style, Picasso passait beaucoup de temps au Musée du Trocadéro. Voici ce qu'il déclara dans ses entretiens avec son ami André Malraux :

« On parle toujours de l'influence des Nègres sur moi. Comment faire ? Tous, nous aimions les fétiches. Van Gogh dit : l'art japonais, on avait tous, ça en commun. Nous, c'est les Nègres. Leurs formes n'ont pas eu plus d'influence sur moi que sur Matisse. Ou sur Derain. Mais pour eux, les masques étaient des sculptures comme les autres. Quand Matisse m'a montré sa première tête nègre il m'a parlé d'art égyptien.

Quand je suis allé au Trocadéro, c'était dégoûtant. Le marché aux puces. L'odeur. J'étais tout seul. Je voulais m'en aller. Je ne partais pas. Je restais. Je restais. J'ai compris que c'était très important : il m'arrivait quelque chose, non ?

Les masques, ils n'étaient pas des sculptures comme les autres. Pas du tout. Ils étaient des choses magiques. Et pourquoi pas les Égyptiens, les Chaldéens ? Nous ne nous étions pas aperçus. Des primitifs, pas des magiques. Les Nègres, ils étaient des intercesseurs, je sais le mot en français depuis ce temps-là. Contre tout ; contre des esprits inconnus, menaçants. Je regardais toujours les fétiches. J'ai compris : moi aussi, je suis contre tout. Moi aussi, je pense que tout, c'est inconnu, c'est ennemi ! Tout ! Pas les détails ! Les femmes, les enfants, les bêtes, le tabac, jouer... Mais le tout ! J'ai compris à quoi elle servait, leur sculpture, aux Nègres. Pourquoi sculpter comme ça, et pas autrement. Ils n'étaient pas cubistes, tout de même ! Puisque le cubisme, il n'existait pas. Sûrement, des types avaient inventé les modèles, et des types les avaient imités, la tradition, non ? Mais tous les fétiches, ils servaient à la même chose. Ils étaient des armes. Pour aider les gens à ne plus être des sujets des esprits, à devenir indépendants. Des outils. Si nous donnons une forme aux esprits, nous devenons indépendants. Les esprits, l'inconscient (on n'en parlait pas encore beaucoup), l'émotion, c'est la même chose. J'ai compris pourquoi j'étais peintre. Tout seul dans ce musée affreux, avec des masques, des poupées peaux-rouges, des

---

<sup>2</sup> Pierre, RESTANY *José de GUIMARÃES. Le nomadisme transculturel*, Editions de la Différence, collection, Les irréguliers, Paris, 2006, p. 37.

mannequins poussiéreux. *Les Demoiselles d'Avignon* ont dû arriver ce jour-là mais pas du tout à cause des formes : parce que c'était ma première toile d'exorcisme, oui ! »<sup>3</sup>

Bien évidemment, les formes des œuvres de José de GUIMARÃES ne sont pas des formes africaines et *l'Alphabeto africano* n'est pas africain et ne le sera jamais. Tout comme *Les Demoiselles d'Avignon* ne révèlent pas des formes conformes à celles africaines. Cependant, est-il possible de ne pas convoquer la référence à l'Afrique ? À l'image de Picasso, José de GUIMARÃES est entré de plain-pied dans la substance même de l'art qui est toujours fait de rencontres diverses : rencontres d'idées, de personnes, de modes de penser, de cultures, de techniques, de matières ou encore d'histoires. De ce point de vue, le créateur de *Feitiços* ou encore de *Grande Totem* est profondément un artiste contemporain, en ce sens que l'art contemporain, loin de n'être qu'un art actuel au sens temporel, voire historique du terme, est un art de la multiplicité des référents culturels, historiques, techniques, un art intégral, c'est-à-dire un art dont le principe de son existence est fondé sur l'être en rapport. Rapport, non seulement, des identités et des différences, des semblances et des dissemblances, des multiplicités et des singularités mais également rapport de chacun des ensembles, ici, désignés entre eux-mêmes, c'est-à-dire des identités et des identités, des semblances et des semblances, des dissemblances et des dissemblances, des différences et des différences, des multiplicités et des multiplicités, des singularités et des singularités. C'est donc dire que l'art contemporain est un art à la complexité exponentiellement augmentée et il n'est pas étonnant qu'il apparaisse souvent fort inaccessible pour le public qui, probablement pour cette raison, le déclare parfois comme étant « n'importe quoi »<sup>4</sup>. Pour le sens commun, le geste, pourtant créatif, des artistes ne renvoie qu'à une activité dont le résultat ne présente que du non-accompli, voire du désordre et, par conséquent, il est une activité qui ne comporte aucune valeur digne de ce nom. Il s'agit alors d'un art – s'il en est – sans histoire, voire un non-art tout simplement. Mais paradoxalement, et en cela, c'est-à-dire dans cette considération par la négative de l'activité créatrice actuelle, l'art contemporain remplit sa fonction d'art tant et si bien qu'il demande au public d'être très cultivé pour le goûter. Ainsi, il est, et demeure, un art dans son classicisme sémantique le plus affirmé à savoir l'élitisme car plus les référents culturels augmentent dans la production d'une œuvre, plus celle-ci sera difficile d'accès pour le public. Néanmoins, n'est-ce pas également cela le sens même d'une œuvre, à savoir

---

<sup>3</sup> MALRAUX, André *La tête d'obsidienne*, Gallimard, Paris, 1974, p. 17-19.

<sup>4</sup> Thierry, DE DUVE *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1989, p. 107.

aiguïser la curiosité du spectateur, le pousser hors de lui en suscitant en lui davantage de questionnements possibles ! Il est probable que l'œuvre la plus aboutie soit celle qui ne laisse pas son spectateur tranquille, c'est-à-dire qui le tient dans une tension quasi interminable.

Alors José de GUIMARÃES obéit à l'esprit de son époque qui est si fortement marquée par l'interconnexion des peuples que l'Occident se trouve contraint de considérer l'Autre dans son identité en mutation. C'est pourquoi le goût occidental contemporain est, dans le fond, une quête de soi-même. Alors, ce que réclame l'Occident n'est pas le "primitif" comme l'ont pu écrire certains et je pense à Jean-Loup Amselle<sup>5</sup> ; ce qu'il recherche, c'est l'élément qui engendrera en lui une régénéscence, c'est ce qui, du "primitif", lui apportera ou générera un surcroît d'être, notamment dans le domaine artistique. Ce qu'attend l'Occident dans le déploiement de l'art contemporain, c'est la présentation d'un passé désormais nostalgique pour son contexte contemporain mais par quoi il peut néanmoins formuler une critique à l'égard de ses choix opérés pour l'émancipation humaine ; choix qui lui ont pourtant apporté un bien-être mais qui ont aussi contribué à l'installer dans la situation où il se trouve aujourd'hui. En effet, si l'usage de la science et de la technique lui a permis de transformer profondément la nature en créant des industries et, par conséquent, des biens profondément utiles pour sa vie (pensons, par exemple, à l'invention de la pénicilline), il se trouve aujourd'hui confronté à la question des déchets et à celle d'un mieux-être malgré tout le bénéfique que le développement de la science et de la technique a permis. Alors que l'Occident avait considéré le mode de vie des Africains, des Amérindiens, des Océaniens, des non-occidentaux en général, comme étant sauvage, il se surprend, aujourd'hui, en train d'accomplir – et cette fois par la technique – ce qu'il avait pourtant rejeté. N'est-il pas courant de voir des Européens, en Europe, chercher à vivre dans des cabanes installées aux cimes des grands arbres, une idée reçue développée par le courant évolutionniste de l'histoire de la pensée occidentale et qui consistait à affirmer que les Africains dormaient dans des arbres ! N'est-il pas de plus en plus courant de voir des Européens voyager dans des contrées lointaines en quête des espaces les plus vierges, et donc les moins transformés, possibles !

Le désir occidental n'est pas l'expression d'une quête du "primitif" en soi ; il est plutôt la recherche d'un "primitif" accompagné d'occidentalité ou d'un occidental marqué de "primitivité". C'est ce qui est nommé en italien *Il pensioro debole* ou la postmodernité en français. Cette pensée divagante, qui va dans tous les sens, une pensée qualifiée négativement comme mélange des genres, c'est-à-dire une pensée sans identité précise, est une erreur

---

<sup>5</sup> *L'art de la friche. Essai sur l'art africain contemporain*, Flammarion, Paris, 2005.

d'appréciation car son identité justement est d'être tout à la fois et en cela, elle est la quintessence même de l'être, une nature qui a toujours existée mais avec moins de visibilité et donc moins de manifestations jusqu'aux années 1980 et exacerbée à partir des années 1990 sous l'expression de mondialisation. C'est bien ce par quoi le terme de rapport prend un sens et détermine profondément la nature de l'art contemporain comme un être en rapport.

En effet, être en rapport suppose des interactions environnementales, sociales et culturelles. L'entrée en relation est une ouverture, celle de soi à l'autre et comme telle, elle comporte un risque, celui de la probabilité de l'échec de l'entreprise ou de l'instauration d'un conflit pouvant ainsi aboutir à une domination qui, de fait, implique une soumission. En ce contexte nécessairement contradictoire de domination/soumission, il y a – de gré, de force ou par résignation – une cohabitation, un vivre ensemble dans lequel s'élabore quelque chose. Un quelque chose dont l'existence n'est pas abstraite du rapport au conflit, du rapport à la domination, à l'unité et à la multiplicité, c'est-à-dire du rapport à la rencontre. Ce quelque chose est le dépassement des limites en tant que celles-ci se joignent, condition de l'existence de l'être comme accomplissement d'une traversée préalablement impossible. Il en est ainsi, en effet, du processus de la mondialisation.

Alors, la mondialisation apparaît comme étant ce qui a lieu dans la traversée ; elle est ce qui advient du *trans*, du *travers* comme limite fissurée, clôture ouverte qui, ainsi, impose un *pont*, un lien. L'advenir du *trans*, du *travers* ou encore de la *limite fissurée* se conçoit alors comme un *faire-monde*, un ouvert rassemblant qui, dans l'univers, constitue l'être ensemble du divers résistant à l'assaut de l'unité. Alors la mondialisation récuse l'homogénéité mais garde avec l'unité un rapport tendu. La mondialisation est ce en présence de quoi le sujet est renvoyé à soi-même et à l'autre ; il est en soi et en l'autre. Mais être en soi et en l'autre exprime une conscience individuelle singulière et multiple qui fait de la mondialisation le lieu d'une cohabitation nécessaire de l'un et du divers. Elle est ce qui, au-delà des frontières polysémiques, engendre des phénomènes communs et uniques, singuliers et pluriels, particuliers et généraux. La mondialisation ne saurait être une fade homogénéité comme négation de l'altérité. Alors, mondialisation et art contemporain expriment la même substantialité. C'est Pourquoi José de GUIMARÃES est un artiste mondial, c'est-à-dire un *faire-monde*, celui qui crée des liens, établit des rapports entre les peuples, entre les cultures, entre les identités et les différences, entre les identités elles-mêmes. Et de fait, José de GUIMARÃES peut se tenir dans l'ouverture parce qu'il a posé la condition de sa possibilité à savoir être en un lieu et en un temps déterminés. Cet espace et ce temps spécifiques sont constitués par la ville de GUIMARÃES qu'il porte désormais en tous autres lieux et temps, y

compris dans tout ce qu'il fait et est. C'est pour cela, et par cela même, qu'il peut être, et est, un *faire-monde*. Où qu'il soit, quoi qu'il fasse, il sait toujours, ce qu'il est : José de GUIMARÃES, une appartenance certaine, stable, qui procure à tout instant une assurance, une confiance en soi, une certitude de soi. Alors, en cette certitude de soi comme stabilité du sujet, il peut s'ouvrir à l'autre, aux autres. L'être qui sait d'où il est, sait qui il est et peut donc aller où il veut et pouvoir être avec les autres, c'est-à-dire s'ouvrir à eux sans la crainte d'une perte de soi. La certitude de soi est alors la porte ouverte pour l'hospitalité. On pourrait dire que par ses œuvres, son activité créatrice, José de GUIMARÃES a su mettre en application cette formule qui fut inscrite sur le fronton du Temple de Delphes, reprise par Socrate, et qui nous a été transmise par Platon, désormais un lieu commun de la pensée (« connais-toi toi-même »), mais malheureusement souvent répétée sans que pour autant son importance réelle ne soit nécessairement affirmée. Cette importance nous est rappelée par l'être artiste de José de GUIMARÃES. En effet, il nous invite à constater avec lui et Socrate, via Platon, que la connaissance de l'Être, et l'homme notamment avec, commence par la connaissance de soi. Il faut donc se tenir dans la vérité de soi comme identité pour découvrir celle de tous les autres êtres, y compris les attitudes et pratiques. En se tenant dans cette vérité, alors et seulement alors, il sera possible de connaître l'Autre. En conséquence, la connaissance de soi se pose et se pense comme étant la possibilité de la connaissance de l'Autre. C'est pourquoi, dès lors que José de GUIMARÃES s'est bien perçu comme Portugais, dès lors qu'il en a eu la pleine conscience, lui le fils de GUIMARÃES, il a su et pu mieux être avec les Angolais puis avec les Africains pour ensuite pouvoir continuer avec les Américains, notamment les Mexicains, les Asiatiques et ainsi de suite ; de l'artiste ethnologue, il est désormais l'artiste anthropologue. En effet, étant dans l'ouvert, il continue de construire son monde en construisant le monde. Il est résolument un *faire-monde* et, de ce fait, ses œuvres sont à chaque occurrence, l'expression même de la multiplicité des cultures. Alors, elles seront toujours partout sans être nulle part de spécifique ; elles seront toujours partout tout en étant nulle part. Alors, elles sont bien chez elles, ici, au Musée Würth à ERSTEIN.

Je vous remercie pour votre attention.