



© Leonce Raphael Agbodjélou, Fondation Gandur pour l'Art, Genève.

Leonce Raphael AGBODJÉLOU (Porto-Novo, Bénin, 1965)
Sans titre, de la série *Les Demoiselles de Porto-Novo*
2012

Photographie, épreuve couleur chromogène
Édition de 5 exemplaires + 2 épreuves d'artiste
Épreuve d'artiste 1/2
Triptyque, 150 x 100 cm pour chaque tirage
FGA-ACAD-AGBOD-0001

Provenance

Piasa, Paris, 14 novembre 2018, lot n° 144

Citizens of Porto-Novo [les Citoyens de Porto-Novo] est un projet au long cours mené par Leonce Raphael Agbodjélou, photographe reconnu de la capitale béninoise où, dès son plus jeune âge, il assistait son père, Joseph Moïse Agbodjélou (1912-2000)¹, lui aussi photographe. Ce projet lui a permis d'explorer intimement les contours d'une ville « entre tradition et progrès »² et de ses habitants et habitantes. L'intimité et la frontalité sont assurément les deux termes qui décrivent la série *Les Demoiselles de Porto-Novo*, dont le triptyque sans titre de la Fondation Gandur pour l'Art fait partie.

¹ GORE, Charles, « Artist interview. Leonce Raphael Agbojelou », *African Arts*, automne, 2015, vol. 48, n° 3 ; la fiche de l'artiste sur le site de l'édition *Revue Noire* indique cependant la date de 1999 pour le décès de l'artiste. Voir *Joseph Agbodjélou*, notice [*Revue Noire* [en ligne], disponible sur : <https://www.revuenoire.com/joseph-agbojelou/>] (consulté le 28.01.2021).

² *Leonce Raphael Agbdjélou*, notice [Zeitz Mocaa [en ligne], disponible : <https://zeitzmocaa.museum/artists/leonce-raphael-agbodjelo/>] (consulté le 13.01.2021).



De la photographie d'une demeure historique à la peinture d'un bordel philosophique³

Intime, ce triptyque l'est moins par la nudité de la figure centrale – le buste découvert et le visage caché par un masque provenant des marchés de fétiches vaudous – que par l'espace dans lequel il nous convie. Il s'agit de la maison familiale de l'artiste à Porto-Novo qui fut érigée par son grand-père, dans un style colonial, et construite par des ouvriers afro-brésiliens de retour au Bénin en 1890⁴. Frontale, l'œuvre l'est à double titre : par ses dimensions, qui placent le spectateur face à un corps à l'échelle, mais également par l'angle de la prise de vue qui tend à une prétendue objectivité.

Dans cette œuvre, Agbodjélou dresse devant nous des objets de mémoire personnels : dans l'image de droite, comme une mise en abîme, la photographie d'un homme – un aïeul ? – est posée contre le grand miroir au cadre doré qui meuble la pièce. On peut y voir la mise en scène d'une pratique – la photographie, dont l'appareillage technique comprend un miroir incliné – qui s'est transmise d'une génération à une autre. Dans la partie centrale, le nom de Samuel Biléou Joseph Oschoffa et son portrait ressortent d'une affichette. Celle-ci fait office de calendrier et montre également la photographie du Révérend Pasteur Benoit D. Agbaossi, son successeur à la tête de l'Église du Christianisme Céleste, qui compte aujourd'hui des milliers de fidèles au Bénin. Un clou nu au mur laisse penser que le masque porté par le modèle vient d'être décroché, maintenant son identité secrète. Enfin, la dernière photographie qui compose la partie gauche du triptyque présente un téléviseur et quelques meubles anciens, exécutés dans un bois sombre et dont les détails sculptés dénotent une fine réalisation.

Chacune de ces images évoque un héritage et avec lui une forme de violence : de la transmission de savoirs – la photographie – à la perte d'un être cher, d'une recherche spirituelle à un ordre moral imposé, d'objets manufacturés à l'image désincarnée véhiculée par les médias contemporains. Toutes à leur manière, ces photographies évoquent la tradition et le progrès, la colonisation, la globalisation qui lui fait suite, mais aussi l'altération, l'absence, le déracinement que ces conditions du monde ont généré.

Reste qu'au centre de la composition, la présence de cette femme à la poitrine découverte évoque elle aussi un héritage et une actualité, un passé et un présent. Agbodjélou invoque une mémoire collective qui s'incarne dans la chair d'une femme masquée et d'une architecture déplacée, l'histoire du colonisateur et du colonisé. C'est sans ambiguïté que le

³ C'est ainsi que le critique Leo Steinberg surnomme l'œuvre *Les Demoiselles d'Avignon* de Pablo Picasso dans son article paru originellement dans le magazine *Artnews* en septembre 1972, voir : STEINBERG, Leo, « The Philosophical Brothel », *October*, vol. 44, 1988, p. 7-74.

⁴ LEVINE, Keiron, « Leonce Raphael Agbodjélou | Demoiselles de Porto-Novo », *Art & Culture, Photograph y* [en ligne], août 2014, disponible sur : <https://www.anotherafrica.net/art-culture/leonce-raphael-agbodjelou-demoiselles-de-porto-novo> (consulté le 26.11.2020).



titre de l'œuvre renvoie à un tableau qui compte parmi les poncifs de l'histoire de l'art : *Les Femmes d'Alger (O. J. R.)*, exécuté par Pablo Picasso en 1907 et exposé au MoMA de New York depuis 1939. Un tableau qui a fait la célébrité de son auteur tout autant que de la peinture moderne.

Si les œuvres d'art contribuent à la constitution de notre mémoire culturelle de multiples façons⁵, les très célèbres *Les Femmes d'Alger (O. J. R.)*, en tant qu'œuvre d'art, évoquent sans doute à elles seules un pan entier de l'imaginaire collectif occidental. Au début du XX^e siècle, le tableau fait scandale : cinq femmes nues, dans une maison close de Barcelone, sur une toile plus grande que nature, les corps distordus par les coups de pinceau de l'artiste. La violation des conventions, l'abandon de la vraisemblance, la rupture avec le passé sont autant de conséquences énumérées suite à la création de cette œuvre. Pourtant, Picasso s'est inspiré de deux types d'objets produits par d'autres artistes : les statues ibériques mais surtout, et cela est très clair lorsque l'on regarde les visages des *Femmes d'Alger (O. J. R.)*, la statuaire traditionnelle « africaine »⁶. « L'art nèg'* ? Connais pas ! »⁷ répond à l'époque le peintre, donnant à penser que l'auteur, ne peut se laisser pénétrer d'aucune autre influence culturelle ou formelle que celles nées de sa propre imagination. Si un mythe du génie créateur et de la peinture moderne rompant avec toute tradition est notamment né de l'histoire de ce tableau, Leonce Raphael Agbodjélou s'applique à nous proposer une nouvelle mythologie. Citant un tableau célèbre de l'histoire de l'art occidental mais créant de nouvelles conditions du regard, il valorise le recyclage des formes mais aussi la proximité des sujets.

De l'appropriation à la réappropriation

« Je connais l'œuvre de Picasso, *Les Femmes d'Alger (O. J. R.)*. Le sujet de la réappropriation culturelle constituait certainement un facteur majeur lorsque j'ai travaillé sur ces séries. Cela étant dit, la majeure partie des éléments de ces œuvres demeure profondément personnelle, en rapport avec moi-même, ma famille et l'histoire de mon pays. Ces photographies ont été prises sur place, dans la maison de ma famille. [...] Les filles viennent de villages voisins

⁵ BROCKMEIER, Jens, « Picasso's masks: Tracing the flow of cultural memory », *Culture & Psychology*, vol. 23, n°2, 2017, p. 156-170.

⁶ Le terme « africain », peu précis, remplace ici volontairement le terme « primitiviste », terme « le plus insidieux et le plus répandu que les artistes de couleur doivent affronter », d'après Lucy Lippard, cité in BOUVARD, Émilie, « Les Femmes Africaines » in OTTINGER, Didier ; WIDMAIER PICASSO, Diana ; BOUVARD, Émilie (dir.), *Picasso. Mania*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux – Grand-Palais, 2015., p. 92.

⁷ « En avril 1920, dans le numéro 3 de la revue de littérature et d'art modernes *Action*, est publiée une enquête intitulée « Opinions sur l'art nèg'* » ; Picasso répond par provocation « L'art nèg'* ? Connais pas ! » cité in BOUVARD, Émilie, « Les Femmes Africaines », p. 94. *Nous reprenons ici la terminologie d'origine. Le mot « nègre » a une forte connotation raciste, pour plus d'informations sur son histoire, cliquez [ici](#).



et sont vêtues de manière traditionnelle. Les masques qu'elles portent proviennent des marchés de fétiches vaudous de Porto-Novo et des alentours.»⁸



Bien que Leonce Raphael Agbodjélou souligne que l'appropriation est une question qui l'a occupé lors de l'exécution de cette série, c'est un travail personnel qui l'anime, une quête identitaire. Héritant de la pratique de photographe de studio (France Photo était le nom de celui de son père) et d'une imagerie vernaculaire sur et en Afrique, l'artiste concentre son travail et sa démarche sur des événements, des lieux et des personnes auxquels il se sent personnellement attaché.

Fig. 2 : Leonce Raphael Agbodjélou, *Egungun Masquerade III*, 2015, photographie, impression pigmentaire sur papier photographique satiné HP Premium, édition 2/10, 148 x 110 cm, FGA-ACAD-AGBOD-0003 © Leonce Raphael Agbodjélou, Fondation Gandur pour l'Art, Genève.

Qu'il s'agisse de fêtes traditionnelles comme dans la série *Egungun* (fig. 2), ou de transporteurs de marchandises aux frontières du Bénin comme dans *Borderlands* (fig. 3), le photographe tisse indubitablement des liens avec une communauté multiple et participe à l'écriture d'une histoire locale et de ses ramifications au monde globalisé.

Dans l'œuvre de la série *Les Demoiselles de Porto-Novo*, pour laquelle il a travaillé avec des modèles des villages locaux, c'est en masquant le visage d'une femme dont le haut du corps nu est donné à voir, qu'il protège l'identité de sa porteuse et inscrit son corps au cœur de l'histoire, non seulement du modernisme mais aussi de ses fractions jusque dans le présent. Au risque de l'essentialiser, il exacerbe les conditions qui ont permis à un discours européen-centré de se constituer.

⁸ AGBODJÉLOU, Leonce Raphael, entretien dans « Focus sur la collection : Leonce Raphael Agbodjélou », Institut Canadien de la photographie [en ligne], 05.06.2019, disponible sur : <https://www.beaux-arts.ca/photoblogue/focus-sur-la-collection-leonce-raphael-agbodjelou> (consulté le 02.01.2021).



Fig. 3 : Leonce Raphael Agbodjélou, sans titre, série *Borderlands*, 2012, photographie, épreuve couleur chromogène, édition 4/6 + 2 E.A., 150 x 100 cm, FGA-ACAD-AGBOD-0002, © Leonce Raphael Agbodjélou, Fondation Gandur pour l'Art, Genève.



« C'est là que se situe la ligne de faille entre le discours impérial et le discours postcolonial, car admettre la rupture paradigmatique produite par la rencontre entre les sculptures africaines et les artistes européens serait également aborder le récit de l'histoire de l'art moderne », relève l'auteur et commissaire Okwui Enwezor⁹, insistant sur le fait que le concept de *l'art pour l'art* prôné dans le discours des avant-gardes européennes constitue *une* façon de considérer l'art et l'histoire de l'art. Ce paradigme de l'autonomie de l'art s'appuie d'ailleurs sur un déni de sa fonction sociale, celle avec laquelle renoue totalement l'œuvre d'Agbodjélou¹⁰.

Si le triptyque des *Demoiselles de Porto-Novo* cite se réfère au passage l'œuvre de Picasso, c'est pour mieux rendre compte d'autres dynamiques entre l'art et la vie. Leonce Raphael Agbodjélou inscrit son travail à une jonction importante. De la peinture moderne à la photographie dite vernaculaire – qu'il s'agisse de la photographie ethnographique utilisée comme outil d'expansion coloniale ou du portrait en studio inscrit dans l'histoire des indépendances – Agbodjélou, offre un nouveau regard sur un environnement, son histoire trouble et les rapports de force qui sont rejoués par l'histoire de l'art. Il met son travail au service d'une mémoire et d'une communauté locales, dont les trajectoires s'adressent au plus grand nombre.

Olivia Fahmy
Conservatrice art contemporain africain et de la diaspora
Février 2021

⁹ ENWEZOR, Okwui, "The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition", *Research in African Literatures*, vol. 34, n°4, 2003, p. 61.

¹⁰ Le photographe est également à l'origine de la fondation d'une école de photographie : le *Centre de Formation Professionnelle France Photo Video*, une école dédiée à la jeunesse de Porto-Novo.



Bibliographie

AGBODJÉLOU, Leonce Raphael, entretien dans « Focus sur la collection : Leonce Raphael Agbodjélou », Institut Canadien de la photographie [en ligne], 05.06.2019, disponible sur : <https://www.beaux-arts.ca/photoblogue/focus-sur-la-collection-leonce-raphael-agbodjelou> (consulté le 02.01.2021).

BOUVARD, Émilie, « Les Demoiselles Africaines », in OTTINGER, Didier ; WIDMAIER PICASSO, Diana ; BOUVARD, Émilie (dir.), *Picasso.Mania*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux – Grand-Palais, 2015.

BROCKMEIER, Jens, « Picasso's masks : Tracing the flow of cultural memory », *Culture & Psychology*, vol. 23, n° 2, 2017, p. 156-170.

CHEROUX, Clément ; BROUE, Caroline ; MERCIER, Antoine ; GUNTHER, André, *La photographie vernaculaire*, émission radio France Culture, datée du 15.11.2013, disponible sur : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-2eme-partie/la-photographie-vernaculaire> (consulté le 01.02.2021).

GORE, Charles; EVANS, Chloe (trad.), « Artist interview. Leonce Raphael Agbdjelou », *African Arts*, vol. 48, n° 3, 2015, p. 70-75.

Joseph Agbodjélou, notice [*Revue Noire* [en ligne], disponible sur : <https://www.revuenoire.com/joseph-agbojelou/>] (consulté le 28.01.2021).

KELLER, Candace M., « Reviewed Work(s): Life & Afterlife in Benin by Alex Van Gelder: Travelling Light by Paul Weinberg », *African Arts*, vol. 39, n° 2, 2006, p. 12, 83-85, 88.

Leonce Raphael Agbdjélou, notice [Zeitz Mocaa [en ligne], disponible : <https://zeitzmocaa.museum/artists/leonce-raphael-agbodjelo/>] (consulté le 13.01.2021).

LEVINE, Keiron, « Leonce Raphael Agbodjélou | Demoiselles de Porto-Novo » in *Art & Culture, Photography* [en ligne], août 2014, disponible sur : <https://www.anotherafrica.net/art-culture/leonce-raphael-agbodjelou-demoiselles-de-porto-novo> (consulté le 26.11.2020).

ENWEZOR, Okwui, « The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition », *Research in African Literatures*, vol. 34, n° 4, 2003, p. 57-82.

ENWEZOR, Okwui ; VAN GELDER, Alex, *Life & Afterlife in Benin*, Londres, Phaidon, 2005.

STEINBERG, Leo, « The Philosophical Brothel », *October*, vol. 44, 1988, p. 7-74.