

La ville dans le hour bleu

– Simon Njami

Il est impossible de parler d'Afrique. Il est impossible de parler de l'Afrique dans les termes convenus du monde de l'art ou de l'Académie. Parce que l'Afrique, depuis la nuit des temps, est un fantasme. Un vaisseau fantôme au sein duquel chacun dépose ses névroses, ses angoisses, ses peurs, ses colères. Alors, comment raconter cet espace contradictoire, comment dire son histoire et sa géographie autrement que par une relecture du passé, et une remise en causes des questions de ce que nous croyons savoir ? Il est urgent de désapprendre l'Afrique. De la reconstruire avec des outils neufs. Et ces outils-là ne peuvent être que ceux de la contemporanéité. Seul le contemporain peut tenter de rendre les multiples dimensions d'un territoire obscur à force de transparence. Transparent à force d'obscurité. L'Orient et l'Occident y dansent une danse vieille de plusieurs millénaires tandis que le grand Nord et le grand Sud s'y livrent une bataille sans merci. La création contemporaine a ceci de réel qu'elle contient en elle-même sa propre contradiction. Elle est la chose et son contraire. La thèse et l'antithèse.

L'Afrique est partie intégrante de la création contemporaine, si nous acceptons le fait que la contemporanéité est un phénomène générationnel. La contemporanéité définit un espace fluide et indéfinissable. Un territoire infini. Et la notion même d'espace est à la fois physique et mentale. Elle recouvre un champ d'investigation qui va bien au-delà de la simple géographie, et surfe aux limites de la psychologie et de la psychanalyse. Pour envisager son application au champ du continent africain, et plus spécifiquement, à celui des pratiques artistiques contemporaines qui y voient le jour, il faut en déconstruire les différentes implications par un travail historique. Une histoire quasi immédiate, puisqu'elle s'étale grossièrement sur une vingtaine d'années, ajoutant à la notion d'espace son indispensable corollaire qui est le temps.

Le temps colonial a défini les frontières d'un espace africain factice, puisque les contours de ce dernier ont été définis de manière exogène, en fonction de déterminants politiques qui n'avaient que peu à voir avec les populations concernées. Ainsi, alors que géographiquement le continent affichait une unité tectonique, dans le découpage qui a été fait selon les intérêts des puissances « occupantes » à la conférence de Berlin, a contribué à morceler ou à balkaniser, selon l'expression de Léopold Sédar Senghor, un espace qui n'avait pas de centre. Or, il n'existe pas d'espace qui ne dispose pas d'une centralité avérée, comme le souligne Homi Bhabha : « Si dans notre théorie voyageuse, nous sommes ouverts à la métaphoricité des peuples de communautés imaginées — migrantes ou métropolitaines — nous découvrirons que l'espace du peuple-nation moderne n'est jamais simplement horizontal. Leur mouvement métaphorique exige une sorte de « duplicité » dans l'écriture ; une temporalité de représentation qui se déplace entre formations culturelles et processus sociaux en l'absence d'une logique causale centrée¹. » La notion de « métaphoricité » renvoie à une virtualité de fait. L'Afrique contemporaine se distingue précisément dans l'impalpable immatérialité de la « communauté » imaginée. Une construction intellectuelle, en quelque sorte, que les politiques tentent depuis une cinquantaine d'années, sans grand succès, de transformer en une réalité concrète et tangible. L'Afrique au lendemain des indépendances est le résultat d'une négociation exogène entre les puissances coloniales. Ainsi, paradoxalement, ce continent s'est trouvée face à une multitude de centres exogènes qui correspondaient à la cartographie coloniale. Les centres étaient hors du continent et s'appelaient métropoles. Sans doute cette appropriation par autrui de la centralité africaine a-t-elle contribué à la structuration d'un chaos, qui allait devenir le principal mode de fonctionnement pour les uns et pour les autres. Les décisions prises en métropole n'avaient aucune réelle matérialité, puisque ceux auxquels elles étaient sensées s'appliquer n'étaient pas habilités à discerner et encore moins à en discuter la logique.

D'où, malgré le grand souffle d'espoir suscité par les libérations, une certaine confusion, au lendemain des années soixante où un grand nombre de pays accédèrent à l'indépendance, qui se fit jour au moment de définir ce que pouvait être l'Afrique. Cette difficulté, même si les termes du débat ont largement évolué et que nombreuses tentatives ont été menées, demeure aujourd'hui la pierre d'achoppement de toute discussion axée sur le continent. Politiquement, cet espace africain s'est transformé en un espace virtuel, par la force du rêve de renouveau qui animait les premiers leaders continentaux. Une organisation comme l'OUA, aujourd'hui Union Africaine, n'avait d'autre fonction, finalement, que de matérialiser une réalité qui n'avait aucune consistance. Les différentes politiques engagées ont échoué à modeler ce que Fanon avait appelé l'homme nouveau, car cet homme n'avait que de nouveau que cette liberté fraîchement acquise :

La décolonisation ne passe jamais inaperçue car elle porte sur l'être, elle modifie fondamentalement l'être, elle transforme des spectateurs écrasés d'inessentialité en acteurs privilégiés, saisis de façon quasi grandiose par le faisceau de l'Histoire. Elle introduit dans l'être un rythme propre, apporté par les nouveaux hommes, un nouveau langage, une nouvelle humanité. La décolonisation est véritablement création d'hommes nouveaux. Mais cette création ne reçoit sa légitimité d'aucune puissance sur naturelle : la chose colonisée devient homme dans le processus par lequel elle se libère².

La chose « colonisée » est-elle vraiment devenue homme en proposant et en inventant d'une nouvelle manière d'appréhender le monde ? Si nous pouvons exprimer quelques doutes (malgré le réel travail de réappropriation) sur le résultat de ce que nous proposent les politiques, c'est sans doute dans les domaines intellectuels et artistiques dans lesquels ces aspirations ont trouvé leurs traductions les plus convaincantes. Nous verrons plus tard de quelles stratégies ils se sont servis pour parvenir à un état réellement *post-colonial*, c'est-à-dire un état libéré des pesanteurs du passé.

The invention of Africa

La condition sine qua non de cette nouvelle humanité passait d'abord, dans les années soixante, par la réinvention, à toute force, d'une Afrique radieuse et forte, une Afrique riche et fascinante, lointain écho des démarches entamées par les concepteurs de la Négritude. Cette création, souvent politique et didactique, ne pouvait pas exister autrement. Il fallait créer un souffle, un lyrisme qui puisse consolider une liberté et une unité à jamais mythiques. Les questionnements esthétiques, englués dans une démonstration outrancière de la vitalité du continent, tournaient tous autour de la tentative de définir une esthétique africaine : un pari impossible. Peut-être est-ce la raison pour laquelle, de ces années, il ne reste pas d'œuvre majeure qui ait survécu au passage du temps et à l'entrée dans un espace où l'individu s'est mis à primer sur le collectif. Et, plus important, verba volant, aucune littérature solide sur les démarches de ces précurseurs qui avançaient à tâtons. Il a fallu attendre les années quatre-vingt, et d'une manière visible les années quatre-vingt-dix pour voir apparaître une autre stratégie, dans cette quête d'une humanité libérée. En effet, la globalisation n'autorise pas, paradoxalement, la massification des espaces, mais bien au contraire, invite à la fluidité et l'individuation. Plutôt que de tenter de se définir comme un ensemble au sein duquel les mêmes dynamiques opéreraient, les Africains, et en première ligne les artistes, sont entrés dans une phase qui les a conduits à une quête personnelle centrée sur le moi. Les notions d'identités, d'altérité, de nomadisme, de métissage sont devenues les mots-clés autour desquels allaient se focaliser les définitions endogènes qui, tout naturellement, avaient pour principal objectif de déconstruire les perceptions et les idées reçues.

La constitution d'un espace endogène ne peut pas s'élaborer avec le concours « d'étrangers. » Il s'agit là d'une question ontologique dont les Africains doivent être à la fois les sujets et les concepteurs. Bien sûr, les années quatre-vingt à Londres posaient déjà la question post-coloniale en tant qu'axe

central de tout déchiffrement et de tout dévoilement. Mais les limites des *post-colonial studies* furent qu'elles se bornaient à analyser la relation entre l'ancien colonisé et l'ancien colonisateur, comme l'a fait remarquer Frantz Fanon. L'espace ainsi ouvert se trouvait atrophié parce qu'il n'était pas parvenu à dépasser l'interdépendance colonisateur/colonisé, comme si, pour penser l'Afrique, il fallait sans cesse se référer à l'Occident, ce qui pouvait laisser croire que l'Afrique moderne et par extension l'Afrique contemporaine n'était rien d'autre qu'une construction exclusivement occidentale.

Je ne démentis pas que l'Afrique contemporaine ait dû se positionner, créer un entre-deux, mais il serait faux d'avancer qu'elle n'a été que l'actrice passive de sa propre histoire. Il existait, il existe une dynamique inhérente au continent qui a contribué à en faire ce qu'il est aujourd'hui. Et c'est peut-être parce que les ressorts de cette dynamique particulière n'ont pas été suffisamment analysés que nous aboutissons parfois à des impasses. Dès le début des années quatre-vingt-dix donc, des initiatives commencent à voir le jour dont l'objet est d'explorer de l'intérieur, ou du moins d'explorer autrement. Les Africains qui jusque-là s'étaient contentés d'être sujets (mais avaient-ils vraiment les moyens de se faire entendre ?), sont devenus les acteurs de leurs propres névroses. Les explorateurs de leurs propres territoires. Les cartographes d'une géographie qui allait très vite exploser le cadre formel de la géographie. La création de *Revue Noire* constitue un marqueur dans la redéfinition dont l'art africain va être l'objet à partir des années 90.

Puis le « Africa » 95 de Clementine Deliss à Londres, où le curateur n'hésite pas à s'entourer de spécialistes ou d'artistes « du terrain. » Puis c'est la création aux États-Unis de la revue *NKA* en 1996. Les expositions, dès lors, vont commencer à ressembler à des machines à penser, des manifestes qui constituent autant de tentatives de saisir l'insaisissable africain dans toute sa complexité : « El Tiempo de Africa », « Unpacking Europe », « The Short Century », « Africa Remix », pour n'en citer que quelques-unes ne sont pas uniquement des expositions, mais des manifestes, des essais, au sens littéraire du terme. Il y a également les biennales: Dakar, Bamako, Johannesburg, qui contribuent à émanciper la parole africaine. Les contours de ce nouvel espace qui se dessine sont encore flous, vingt ans après, mais la machine est lancée et la contradictions, au sein même des spécialistes africains vient à point pour nourrir un débat dont nous ne pouvons pas dire l'issue, si ce n'est en affirmant que ce nouvel espace contredit le précédent (celui de l'Unité Africaine), dans la mesure où dans un premier temps, il affirme et revendique sa virtualité, et, dans un second temps, conséquence de la première revendication, travaille sur la fragmentation et l'infiniment petit. L'objectif déclaré est de faire de chaque artiste un espace autonome. Ainsi deviendrait-il obsolète de traquer l'africanité à travers un groupe, mais plutôt dans la singularité de chaque individu qui devient ainsi une Afrique à lui seul. Ce processus de retournement et de remise en question des vieilles évidences remet en cause des systèmes établis, comme l'a prouvé la mauvaise polémique autour du Pavillon Africain à Venise en 2007.

Questions of identity

La quête d'un « Nous » référentiel demeure le moteur de ces révolutions conceptuelles et esthétiques. Un « Nous » qui, plutôt que d'enfermer dans une case, libère et émancipe l'individu. Nous en sommes encore à tenter de répondre à ce que le philosophe allemand Ernst Bloch avait nommé la question essentielle : la question en soi du « Nous. » La complexe problématique du « Nous » renvoie à deux notions sans lesquelles il est difficile de se déterminer dans son essence : le groupe et l'individu. Le groupe, ce « Nous » auquel Bloch fait référence, est un ensemble de groupes interdépendants qui forment ce que Deleuze appelle la « surface de contact », c'est-à-dire le champ du paraître. Le groupe familial, le groupe ethnique, le groupe religieux, le groupe national, le groupe continental etc., représentent autant d'ensembles par rapport auxquels l'individu doit trouver sa place. L'identité, car c'est de cela qu'il s'agit, devient la synthèse de ces différents ensembles dans une actualisation unique et singulière. Si être, c'est se penser, pour reprendre Descartes, il faudrait ajouter que notre pensée détermine la manière dont nous apparaissions au monde. A côté de l'image exogène de nous-mêmes, qui menace

de nous cerner et de nous enfermer dans des archétypes, il y a l'image endogène, qui demande à jaillir, pour exprimer ce que Delacroix appela le « monde chaotique des sensations. » Car si le langage et l'art ont un sens, c'est bien celui-là.

Mais comment traduire ce monde-là dans la réalité d'une image ? Comment transformer le chaos en un tout organisé et équilibré ? C'est le défi qui est lancé aux artistes contemporains d'Afrique. La question du Nous, au cœur de leur préoccupation, est une énigme qui semble ne pas devoir avoir de fin. Enfermés dans le double piège du local et du global, il s'agit d'inventer un être hybride qui puisse répondre à la fois aux doléances des deux groupes. Car, la contemporanéité est nécessairement universelle et doit faire du passé colonial une source apaisée et digérée :

Car cela signifie qu'il n'y a, dans la culture populaire noire (on peut entendre ici Africaine)³, à strictement parler, ethnographiquement, absolument pas de formes pures. Ces formes sont toujours le produit d'une synchronisation partielle, d'un engagement qui traverse les frontières culturelles, d'une confluence de différentes traditions, de négociations entre des positions dominantes et subordonnées, de stratégies souterraines de recodage et de transcodage, de significations critiques et de processus de significations. Toutes ces formes sont impures ; toutes sont, à quelque degré, des hybrides d'une base vernaculaire⁴.

Ce que décrit Stuart Hall est l'expérience d'étrangeté que connaît nécessairement tout ancien colonisé. Une étrangeté riche en ce sens qu'elle crée un dédoublement salutaire.

L'expérience d'être étranger à soi-même est commune à tous les peuples qui ont connu le joug de la colonisation. Mais alors que colonisés, ils ne vivaient le dédoublement que comme une perte, une absence d'une partie d'eux-mêmes, il acquiert, après les indépendances, cette force qui, selon les mots de Fanon, permet d'espérer un *homme nouveau*. Exercer, avec toute la maîtrise requise, ce talent nouveau n'est pas une mince affaire. Il s'agit dans un premier temps de désapprendre à se regarder comme un schéma immuable défini par le regard de l'autre. Ensuite, il s'agira d'investir soi-même son propre regard et de lui donner du sens, ce qui revient à se donner du sens. Cette transformation s'opère à deux niveaux : le premier est d'ordre médiumnique, au sens où l'entendait Merleau-Ponty, et appelle la puissance voyante, qui, pour peu que nous y prêtions attention, peut s'apparenter à une expérience mystique : « Mon corps est à la fois voyant et visible. Lui qui regarde toutes choses, il peut aussi se regarder, et reconnaître dans ce qu'il voit alors l'« autre côté » de sa puissance voyante.⁵ » Le second, que Jean-Paul Sartre appelle « dédoublement », est d'ordre psychologique et à prendre dans un sens double. Dans ce texte, qui annonce l'immanence de la décolonisation et l'émancipation des peuples qui jusqu'alors avaient été les victimes, ou du moins les objets du regard de l'autre. Sartre souligne le fait de voir, c'est-à-dire la capacité à juger ou du moins à se construire sa propre opinion, comme un élément fondateur de la liberté.

Mais si le philosophe insiste sur l'humilité avec laquelle, désormais, l'Occident devait se considérer, il a omis de mentionner le fait que ce saisissement opère également pour le sujet voyant. C'est comme si, sortant d'une longue nuit de cécité, il s'ouvrait peu à peu au monde et à la magie de se découvrir tel qu'il ne s'était jamais envisagé : « il ne coïncide plus avec lui-même.⁶ » Ne plus coïncider avec soi-même est une expérience psychologique traumatisante et créatrice. Cela invite à remettre en cause de façon permanente toute notion figée de l'identité. L'image la plus active de cette transformation ou conscientisation est sans doute l'enveloppe charnelle par laquelle nous sommes perçus par l'autre. En considérant notre corps comme un objet étranger, il nous est plus aisé de parvenir à le restituer dans la totalité de ses signifiés. D'où la quête dans laquelle les artistes africains se sont lancés, la quête d'un langage qui corresponde à leur monde intérieur et soit l'expression la plus fidèle de leur discours. Cette traduction dont le seul objet, paradoxalement, est la quête d'une vérité intime dont nous seuls avons l'intuition est une condition *sine qua non*. Ce dédoublement suppose une maîtrise des

paramètres par lesquels le monde est régi. L'acte de créer n'est plus l'acte gratuit et léger que certains ont voulu décrire, mais un engagement qui dépasse le simple individu et transforme l'artiste en l'illustration vivante d'une singularité. Créer, c'est mettre à jour l'ultime dualité. Celle de l'art lui-même :

L'esthétique souffre d'une dualité déchirante. Elle désigne d'une part la théorie de la sensibilité comme forme de l'expérience possible ; d'autre part la théorie de l'art comme réflexion de l'expérience réelle. Pour que les deux sens se rejoignent, il faut que les conditions de l'expérience en général deviennent elles-mêmes conditions de l'expérience réelle ; l'œuvre d'art, de son côté, apparaît alors comme expérimentation⁷.

L'expérimentation, c'est l'observation de l'évolution de phénomènes dont, par définition, on ignore la nature profonde. L'artiste africain devenant ainsi son propre champ d'étude doit de livrer sur lui-même à une analyse scrupuleuse et sans concession afin de se réapproprier la mesure de ce temps qui, selon Merleau-Ponty « demeure le même parce que le passé est un ancien avenir et un présent récent, le présent un passé prochain et un avenir récent, l'avenir enfin un présent et même un passé à venir, c'est-à-dire parce que chaque dimension du temps est traitée ou visée comme autre chose qu'elle-même, c'est-à-dire, enfin, parce que il y a au cœur du temps un regard⁸ [...] »

Perceptions et réalité

Le mot clé ici, est le mot *regard*. Imaginons un instant que l'être humain soit assimilable au temps, et que les différentes phases de ce présent multiple auquel fait référence Merleau-Ponty ne soient rien d'autre que l'essence de son humanité. Ainsi, dans une sorte d'Eternel retour du même, selon le fameux concept de Nietzsche, nous chercherions à définir un objet et à le figer alors que sa nature est changeante. Comment définir l'avenir, si ce n'est par une extrapolation de l'instant vécu et une projection qui ne vaudra que par la force de sa subjectivité, par la force de l'éclairage de ce regard ? Tout regard est fragmentaire et nous ne sommes que l'élément isolé d'un puzzle dont les contours généraux nous échapperont toujours. D'où la nécessité, parfois, d'en passer par une incarnation. L'art contemporain, de manière générale, ne peut exister sans une incarnation de quelque nature. Le corps devient alors le lieu de narration. Le corps intime, mais également le corps social, le corps de l'autre. Dans cette figuration qu'autorise vidéo et photographie, la mise en scène de soi permet d'exprimer, de façon tangible, une émotion qui n'a plus rien d'abstrait. Le moindre paysage devient une manière d'autoportrait et *prend corps*. Cette dualité que nous avons évoquée devient un instrument avec lequel on peut jouer à l'envi. Le corps cesse donc d'appartenir à son propriétaire pour devenir la métaphore d'un Nous qu'il revient au « voyeur » d'appréhender. Il devient matière. Paradoxe, c'est son incarnation qui le transforme en idée, comme nous le rappelle Henri-Pierre Jeudi : « Les images du corps ne concernent pas le corps telle une entité isolée, elles adviennent simultanément comme images du monde. Et le langage ne permet d'organiser que des classifications arbitraires qui rendront le sens de l'interprétation toujours proche de l'illusion. Dans une certaine mesure, la collision des images du corps nous apprend qu'il n'y a pas vraiment de langage du corps. Les manières dont celui-ci est parlé implique déjà une négation de l'image par l'objectivation du sens qui lui est donné⁹. »

En se réappropriant son propre corps, c'est-à-dire en inventant une idée de lui-même, l'artiste africain annule tous les clichés pour les transformer en une expérience du réel. Le corps *exotique* n'est exotique que parce qu'il est revendiqué comme tel. Ainsi, ce n'est pas la matière charnelle seule qui devient signifiante, mais la manière dont l'artiste va la mettre en scène. Le corps devient métaphore. Le corps, comme un paysage, et ceci n'est pas un hasard, devient métaphore. Toile vierge sur laquelle l'artiste transpose sa vision de notre humanité. Instrument de médiation par lequel l'artiste parle à l'autre, celui qui regarde et ne peut s'empêcher de qualifier, le corps est le premier élément concret par lequel nous sommes perçus. Il est le siège d'un conflit permanent parce qu'à travers lui se joue

la question contradictoire de la perception. Il y a d'un côté l'image que nous envoyons aux autres et de l'autre, celle que les autres perçoivent de nous. Une image qui s'inscrit dans l'ordre de l'apparence. Maîtriser cette image dédoublée revient à y mettre, d'emblée, son âme. Qu'est donc après tout ce corps offert, si ce n'est l'incarnation réactualisée des mythes et des cultures marqués au sceau de la contemporanéité ? Le corps deviendrait alors intercesseur entre nous et un monde dont nous n'avions pas conscience. Dans une sorte de transe qui doit nous conduire à explorer les limites de notre être, nous basculons de l'incarnation animale à la spiritualité, c'est-à-dire, à la mise en scène consciente de nous-mêmes. C'est dans cette opération médiumnique que nous nous dédoublons une ultime fois.

Cette opération de dédoublement a été entamée par ceux qui ont rêvé les indépendances africaines : le Festival des arts nègres de Dakar en 1966 et le Festival panafricain d'Alger en 1969 sont des exemples de tentatives concrètes de créer des plates-formes de réflexion endogènes sur le sol africain. Leur reproduction à Alger et Dakar est le signe d'une impérieuse nécessité. Mais peut-être devrions-nous nous donner les moyens de transformer cette nécessité en réalité. C'est l'enjeu pour l'avenir de la création sur le continent : trouver une autonomie qui la libère des fourches caudines des grandes capitales mercantiles qui, toutes, se trouvent en Occident. Il s'agit, selon les mots de Senghor au lendemain du Premier Congrès des hommes de culture noirs, de « voir les peuples d'Afrique affirmer leur personnalité pour participer au rendez-vous du donner et du recevoir. Il s'agit désormais non seulement de revaloriser les cultures, mais également de les faire vivre au quotidien¹⁰. » Il s'agit des mots adressés au Guélowâr par Senghor : « Ta voix nous dit la République, que nous dresserons la Cité dans le jour bleu / Dans l'égalité des peuples fraternels. Et nous nous répondons : Présents, ô Guélowâr¹¹ ! »

Ceux qui répondront présents seront ceux qui, sans honte et sans pudeur, oseront se dire Africains à la face du monde, en faisant fi de tous les préjugés et de tous les regards qui ont été portés sur le continent. Bien au contraire. En revendiquant les blessures, les erreurs, les tâtonnements, et en ne craignant pas d'affirmer le génie de leurs terres devant les rires goguenards des sceptiques professionnels. Car, au risque de paraître scandaleux, j'affirme que l'on ne naît pas Africain, on le devient. Devenir, c'est naître au monde et c'est se découvrir. C'est opérer des choix existentiels qui vont déterminer la direction que va prendre notre vie. La seule manière d'appréhender cette Afrique dont chacun semble connaître la définition est de rassembler les pièces éparées de ce puzzle plusieurs fois. Devenir revient à exprimer au monde un point de vue. Et il n'est pas d'expression sans langage. Comprendre les artistes dits africains, c'est être capable de déchiffrer le langage original dans lequel chacun, à sa manière, dit son appartenance au monde. Car appartenir à un territoire et tenter d'en définir les contours ne doit pas nous faire perdre de vue le fait que tout territoire est avant tout une métaphore.

Et, en guise de conclusion, je laisserai les derniers mots à Achille Mbembe :

Parti pour répondre à la question de savoir ce qui, en ce début de siècle, reste de la quête africaine d'auto-détermination, nous voici donc renvoyés aux figures de l'ombre, dans ces espaces où l'on voit, l'on aperçoit quelque chose, mais où cette chose est impossible à saisir, comme dans un fantasme, à l'exact point de divorce entre le visible et le saisissable, le perçu et le préhensible¹².

- 1 Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture* (Paris: Payot, 2007), 226.
- 2 Franz Fanon, *Les damnés de la terre* (Paris: La Découverte, 2002), 40.
- 3 Note de l'auteur.
- 4 Stuart Hall, *Identités et cultures* (Paris: Éditions Amsterdam, 2008), 306.
- 5 Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'Esprit* (Paris: Gallimard, 1964).
- 6 Jean-Paul Sartre, « Orphée Noir », préface à *Léopold Sédar Senghor, Anthologie de la poésie nègre et malgache* (Paris: PUF 1948).
- 7 Gilles Deleuze, *Logique du sens* (Paris: Minuit, 1969).
- 8 Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'Esprit* (Paris: Gallimard, 1964).
- 9 Henri-Pierre Jeudi, *Le corps comme objet d'art* (Paris: Armand Collin/Masson, 1998).
- 10 Léopold Sédar Senghor, *l'émotion et la raison* (Saint-Maur-des-Fossés: Editions Sépia, 1995), 136.
- 11 Léopold Sédar Senghor, « Guélowar ou Prince », *Poèmes*, (Paris: du Seuil, 1948), 72–73.
- 12 Achille Mbembe, *de la postcolonie* (Paris: Éditions Karthala, 2000), 273.