

*LES CAHIERS DE
LA FONDATION*

*THE FOUNDATION
NOTEBOOKS*

Romuald Hazoumè
ARÈ



Fondation
Zinsou

*LES CAHIERS DE
LA FONDATION*

*THE FOUNDATION
NOTEBOOKS*

Romuald Hazoumè
ARÈ



Fondation
Zinsou

Philippe Dagen est professeur d'histoire de l'art contemporain à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne et critique d'art pour le quotidien Le Monde, où il écrit depuis 1985. Ses recherches et travaux scientifiques portent sur les primitivismes, la préhistoire et les arts actuels. Plusieurs livres en sont issus parmi lesquels *Le peintre, le poète, le sauvage* (Flammarion, 1998 et 2010), *Le silence des peintres* (Fayard et Hazan, 1996 et 2012), *Picasso* (Hazan, 2011). D'autres ouvrages portent sur la création contemporaine, dont *L'art Français, le XX^e siècle* (Flammarion, 1995 et 2012), *L'art impossible* (Grasset, 2002) et *L'art dans le monde de 1960 à nos jours* (Hazan, 2012). Il a été le commissaire ou le conseiller scientifique de nombreuses expositions, dont *Vénus et Caïn, Figures de la Préhistoire 1830-1930* en 2003 à Bordeaux, Altamira et Québec ; *1917* au Centre Pompidou Metz en 2012 ; *Charles Rattou et l'invention des arts "primitifs"* au Musée du Quai Branly en 2013 et un *Hommage à Joyce Mansour* dans le même musée en 2014. Romancier, il est l'auteur de *Le jugement dernier* (Gallimard, 1989), *La guerre* (Grasset, 1996), *Les poissons rouges* (Grasset, 2000) et *Arthur Cravan n'est pas mort noyé* (Grasset, 2006).

Philippe Dagen is a Professor of History of Contemporary Art at Paris 1 Panthéon-Sorbonne University, and art critic for *Le Monde*, where he has been writing since 1985. His research and scientific work focus on Primitivisms, prehistory and current arts. He has written several books on these subjects, amongst which *Le peintre, le poète, le sauvage* (Flammarion, 1998 and 2010), *Le silence des peintres* (Fayard and Hazan, 1996 and 2012), *Picasso* (Hazan, 2011). His other books, focusing on contemporary creation include *L'art Français, le XX^e siècle* (Flammarion, 1995 and 2012), *L'art impossible* (Grasset, 2002) and *L'art dans le monde de 1960 à nos jours* (Hazan, 2012). He has curated or acted as scientific advisor for several exhibitions including *Vénus et Caïn, Figures de la Préhistoire 1830-1930* in 2003 in Bordeaux, Altamira and Quebec; *1917* at the Centre Pompidou Metz in 2012; *Charles Ratton et l'invention des arts "primitifs"* at the Musée du Quai Branly in 2013 and *Hommage à Joyce Mansour* for the same museum in 2014. As a novelist he has authored *Le jugement dernier* (Gallimard, 1989), *La guerre* (Grasset, 1996), *Les poissons rouges* (Grasset, 2000) and *Arthur Cravan n'est pas mort noyé* (Grasset, 2006).

Romuald Hazoumè est né en 1962 à Porto-Novo, en République du Bénin. Ses œuvres ont figuré dans de nombreuses expositions dans la plupart des grandes galeries et musées d'Europe et d'ailleurs, y compris au British Museum, à Londres, au Guggenheim de Bilbao, au Victoria & Albert Museum à Londres et au Metropolitan Museum à New York.

Lauréat du prix Arnold Bode en 2007 (Documenta 12 de Kassel, Allemagne), l'ascension stellaire d'Hazoumè l'a catapulté au tout premier rang de la communauté artistique internationale.

Maîtrisant un large éventail de techniques, Hazoumè crée des masques, des photographies, des toiles, des sculptures et des installations.

Qu'il se confronte à l'héritage de la traite négrière ou qu'il réalise des portraits contemporains pleins d'esprit, le travail d'Hazoumè documente la diversité irrépensible de la vie africaine aujourd'hui. Son travail a été exposé à GOMA, Brisbane et à la Fondation Gerisch en Allemagne en 2010 ainsi qu'au Musée d'art moderne irlandais de Dublin, en 2011. Deux catalogues importants ont été réalisés à l'occasion de ces deux dernières expositions. Au cours de l'été 2012, coïncidant avec les Jeux olympiques, le travail d'Hazoumè a été exposé à la fois à Manchester dans le cadre de *We Face Forward*, et à Londres, où l'October Gallery présentait sa troisième exposition solo : *Cargoland*.

10 ans après sa première exposition à la Fondation Zinsou, Romuald Hazoumè présente ses nouvelles créations (installations, photographies et masques) dans l'exposition "Arè".

Romuald Hazoumè was born in 1962 in Porto-Novo, Benin. His work has been widely shown in many of the major galleries and museums across Europe and beyond, including the British Museum, London, the Guggenheim, Bilbao, the Victoria & Albert Museum, London and the Metropolitan Museum, New York.

Winner, in 2007, of the Arnold Bode Prize (Documenta 12, Kassel, Germany), the stellar trajectory of Hazoumè's rise to prominence has catapulted him into the first rank of the international artistic community.

Mastering a wide range of media, Hazoumè creates masks, photographs, canvases, sculptures and installations.

Whether confronting the legacy of the slave trade or creating witty contemporary portraits, Hazoumè's work documents the irrepressible diversity of African life today. His work was exhibited at GOMA, Brisbane and the Gerisch Foundation, Germany in 2010 and at the Irish Museum of Modern Art, Dublin, in 2011. Two major catalogues were produced for these latter exhibitions. In summer 2012, to coincide with the Olympic Games, Hazoumè's work was shown both in Manchester as part of *We Face Forward* and in London, where October Gallery presented his third solo exhibition, *Cargoland*.

10 years after his first exhibition at the Fondation Zinsou, Romuald Hazoumè presents his newest creations (installations, photographs and masks) for the "Arè" exhibition.

Romuald Hazoumè ARÈ

Jusqu'à ce que je le rencontre et que je visite son atelier, j'avais pour l'œuvre de Romuald Hazoumè beaucoup de considération et je la comprenais d'une certaine manière, que je vais expliquer bientôt. Cette visite, notre conversation et les œuvres que l'artiste révèle dans l'exposition qui est la raison de cet essai, ont déterminé un changement : non dans mon approbation, mais dans ma compréhension de sa création. J'expliquerai ensuite ce changement, ses raisons et ce que je crois mieux percevoir désormais.

Jusqu'à cet épisode, qui a eu lieu en novembre 2013 à l'occasion de l'inauguration du Musée de la Fondation Zinsou à Ouidah, mon interprétation était essentiellement celle d'un historien et critique qui a consacré et consacre encore beaucoup de son temps à ce phénomène artistique et intellectuel complexe que l'on désigne, de façon schématique et équivoque, sous le nom de primitivisme. Je ne peux faire autrement que de commencer par là.

Romuald Hazoumè ARÈ

Until I met him and visited his studio, I had great consideration for the work of Romuald Hazoumè and I understood it in a certain way, which I will explain shortly. This visit, our conversation and the works that the artist reveals in the exhibition, which is the reason for this essay, have effected a change: not in my approval, but in my understanding of his creation. I shall go on to explain this change, its reasons and what I believe I now perceive better.

Up until this episode, which took place in November 2013, in conjunction with the inauguration of the Museum of the Fondation Zinsou, in Ouidah, my interpretation was essentially that of a historian and critic who has spent, and still devotes, a lot of his time to this complex artistic and intellectual phenomenon designated schematically and equivocally as Primitivism. I can't help but start there.

Par primitivisme, on entend l'ensemble des créations –plastiques, poétiques, musicales, chorégraphiques etc.- dans lesquelles des œuvres issues de civilisations non-occidentales ont permis à des peintres, poètes, compositeurs, sculpteurs ou danseurs de rompre avec les principes et les habitudes propres au monde européen depuis la Renaissance. Ce système, que l'on dit souvent classique, se référait à la culture elle-même dite classique, c'est-à-dire principalement celle de l'antiquité grecque et romaine. Les premiers ébranlements ont lieu au début du XIX^e siècle. Dans le dernier quart du siècle, ils deviennent de plus en plus manifestes, Paul Gauguin étant le premier des primitivistes, d'abord en introduisant des formes d'art dit populaire ou archaïque breton dans sa culture impressionniste, puis en quittant l'Europe à destination de l'Océanie -Tahiti à deux reprises, puis les îles Marquises- et en s'appuyant de façon de plus en plus flagrante sur les arts de ses îles, de l'île de Pâques, de Nouvelle-Zélande, mais aussi sur l'art hindouiste d'Inde et d'Indonésie et celui de l'Égypte ancienne. Gauguin est décisif, en raison de son œuvre et parce que la révélation de celle-ci à Paris lors d'une rétrospective posthume au Salon d'Automne de 1906 entraîne Matisse, Derain, Picasso, Braque vers les "arts primitifs". De ce terme est issu le néologisme primitivisme, qui appartient depuis presque un siècle au vocabulaire de la chronique et de l'analyse des avant-gardes, dont il est devenu une notion–repère couramment employée, autant que "classicisme" ou "romantisme" et d'autres de leurs contemporains du côté des civilisations d'Afrique et d'Océanie. Ces dernières, dans le contexte politique et social de la colonisation de ces continents, sont tenues de façon quasi unanime pour des civilisations "primitives" et leurs créations relèvent donc de la catégorie.

Primitivism is understood to mean all the creations – visual, poetic, musical, choreographic etc. – in which the works of art of non-Western civilizations have enabled painters, poets, composers, sculptors and dancers to break with the principles and habits specific to the European world since the Renaissance. This system, often referred to as “classic”, drew from a culture that was itself considered classic, that is to say mainly that of Greek and Roman antiquity. The first disturbances occurred in the early nineteenth century. In the final quarter of the century, they became increasingly visible, with Paul Gauguin as the first amongst Primitivists, first introducing Breton art forms considered popular or archaic into his impressionist culture and then leaving Europe for Oceania – visiting Tahiti twice, then the Marquesas Islands – and drawing in an increasingly evident way on the arts of its islands, of Easter Island, of New Zealand, but also on the art of Hindu India and Indonesia and that of ancient Egypt. Gauguin is all-important, because of his work and because its unveiling in Paris during a posthumous retrospective at the Salon d’Automne in 1906 steered Matisse, Derain, Picasso and Braque towards “Primitive arts”. The neologism “Primitivism” derived from this term and was part of the vocabulary of the narrative and analysis of the artistic avant-garde for almost a century. It has become a widely used staple-notion, as much as “Classicism” and “Romanticism” and other such concepts, with an emphasis on the civilizations of Africa and Oceania. Said civilizations, in the political and social context of the colonization of their continent, were held in an almost unanimous consensus as “primitive” civilizations, and their creations thus fell within this category.

Si l'on s'en tient à l'essentiel, il faut faire un peu de géographie et un peu d'histoire. Pour la géographie : le primitivisme apparaît et se développe d'abord, de façon assez prévisible, dans les pays européens qui sont les puissances coloniales principales : en France donc où des ensembles nombreux d'œuvres et d'objets d'art parviennent des colonies africaines subsahariennes et océaniques et se trouvent dans des collections privées et des musées, le plus connu étant celui du Trocadéro, devenu plus tard Musée de l'Homme. Un processus presque simultané s'accomplit dans l'Empire allemand, puissance coloniale en Afrique –au Cameroun particulièrement– et en Océanie –Nouvelle-Guinée et archipels environnants. Les musées d'ethnographie des grandes villes allemandes sont, avant la Première Guerre Mondiale, sans doute les plus riches et les mieux présentés d'Europe. Pour les mêmes raisons, des collections sont exposées à Londres –notamment une partie des bronzes pillés au Royaume du Bénin et des pièces rapportées du Pacifique– et à Bruxelles, au musée de Tervuren, dont les ensembles en provenance du Congo sont incomparables. La colonisation tient ainsi, dans l'analyse du primitivisme, une place capitale : elle déplace de leurs régions d'origine vers l'Europe des œuvres que, dans ces pays européens, l'opinion publique regarde très majoritairement avec condescendance –avec le même mépris que celui avec lequel elle traite les populations de “ses” colonies.

If we are to confine ourselves to basics, we need go over a bit of geography and history. As to geography: Primitivism first appeared and developed, somewhat predictably, in the European countries that were the main colonial powers: in France, where many sets of works of art and artefacts came from sub-Saharan African and Oceanian colonies and became part of private collections or museums, the most famous being that of the Trocadéro, which later became the Musée de l'Homme. An almost simultaneous process took place in the German Empire, itself a colonial power in Africa – particularly in Cameroon – and Oceania – New Guinea and the surrounding islands. Ethnographic museums in major German cities, before the First World War, could probably boast the richest and best displays in Europe. For similar reasons, certain collections were exhibited in London – including some of the bronzes looted from the Kingdom of Benin and certain pieces brought back from the Pacific – and in Brussels at the Tervuren museum, whose artworks from the Congo are second-to-none. Colonization plays a key role in the analysis of Primitivism: it removes from their native regions and brings to Europe artworks, which, in these European countries are overwhelmingly regarded with condescension in public opinion – with the same contempt it shows for the people of “their” colonies.

Pour l'histoire ensuite : en deux points, cette fois. Le déplacement des œuvres africaines –“art nègre” dans la terminologie courante jusqu'aux années 60- et océaniques se poursuit de façon systématique jusqu'à la fin de la période coloniale, sinon même plus tard dans les années 1960 et 70 en raison des déséquilibres économiques flagrants entre régions du monde. Des réseaux marchands s'organisent dès les années 1910 et approvisionnent collections privées et publiques de façon continue, non sans que les personnels coloniaux –administratifs, militaires et religieux- n'y contribuent largement en rapportant le produit de leurs collectes dans leurs pays quand ils y reviennent. Quelques grands marchands sont demeurés connus : c'est le cas, à Paris, de Paul Guillaume et de Charles Ratton. Ce processus n'a pris fin que récemment, par épuisement des ressources plutôt qu'en raison de politiques patrimoniales déterminées dans les pays africains. D'autre part, parallèlement et corrélativement, les formes artistiques primitivistes se développent avant et après la Première Guerre Mondiale, dans l'entre-deux-guerres et, quoique de façon moins forte, jusqu'aux années 50. Ces formes sont les créations des avant-gardes, ce qui fait du primitivisme l'un des facteurs essentiels de l'évolution de l'art moderne. En France, ces avant-gardes se nomment fauvisme et cubisme avant 1914 et surréalisme à partir de 1924 –cubisme et surréalisme étant des mouvements d'ampleur internationale qui induisent des conséquences aussi bien en Russie qu'aux Etats-Unis. En Allemagne, ce sont les groupes *Die Brücke*, apparu en 1905 à Dresde, et *Der Blaue Reiter*, né en 1911 à Munich, qui réunissent des artistes majeurs tels que Kandinsky, Klee, Marc, Kirchner, Heckel ou Nolde. Le mouvement Dada, à Zürich, à New York, à Berlin comme à Paris, ne se comprend pas non plus sans ses références “primitivistes”. Il en est de même, à New York durant et après la Seconde Guerre Mondiale, de l'expressionnisme abstrait –Pollock, De Kooning, Motherwell, Rothko- qui ont été initié par les Surréalistes en exil aux Etats-Unis, c'est-à-dire par Breton, Ernst, Masson, Matta et d'autres. Le surréalisme est en effet le principal et le plus durable des primitivismes, par ses créations, ses expositions et sa curiosité universelle –Océanie et Afrique, mais encore cultures inuits et indiennes, des Tlingit au nord aux Hopis et Zunis au sud.

Secondly, for History: in two points this time. The displacement of African works – “negro art” in the terminology that remained in use until the 1960s – and Oceanian works continued systematically until the end of the colonial period, if not even later, into the 1960s and ‘70s, due to blatant economic imbalances between the regions. Dealer networks were set up in the 1910s and provided a continuous supply to private and public collections, with colonial personnel – administrative, military and religious – contributing greatly by bringing the fruit of their personal collections back to their home country upon their return. A few great dealers have remained notorious: in Paris this is the case for Paul Guillaume and Charles Ratton. This process ended only recently, more due to the depletion of resources than because of any determined heritage policies enforced in African countries. Moreover, in parallel and correlatively, Primitivist art forms developed before and after the First World War, in the inter-war period and, although less strongly so, up until the 1950s. These forms are the creations of the artistic avant-garde, making Primitivism one of the key factors in the evolution of modern art. In France, the avant-garde was represented by Fauvism and Cubism before 1914, and Surrealism from 1924 onwards – with Cubism and Surrealism being movements of international scale, which induced consequences as far as Russia and the United States. In Germany, they were the *Die Brücke* group, which appeared in 1905 in Dresden, and *Der Blaue Reiter*, born in 1911 in Munich, which brought together major artists such as Kandinsky, Klee, Marc, Kirchner, Heckel and Nolde. The Dada movement in Zurich, New York, Berlin and Paris, can also not be properly understood without its “Primitivist” references. The same happened in New York during and after World War II, with Abstract Expressionists – Pollock, De Kooning, Motherwell, Rothko – who were initiated by the Surrealists in exile in the United States, that is: Breton, Ernst, Masson, Matta and others. Surrealism was indeed the main and most sustainable of primitivisms, through its creations, its exhibitions and its universal curiosity – encompassing not only Oceania and Africa, but also Inuit and Indian cultures, Tlingit in the north, and Hopis and Zunis to the south.

Ainsi le primitivisme est-il décisif dans la modernité artistique occidentale. Il l'est dans un premier temps parce que la découverte d'œuvres venues d'Afrique et d'Océanie convainc des artistes en rupture qu'il existe d'autres principes plastiques et d'autres styles que ceux que les écoles des beaux-arts et les académies enseignent et vénèrent. Il l'est dans un deuxième temps parce que ces œuvres et les civilisations dont elles sont issues deviennent bientôt les forces d'une contre-culture qui s'oppose sur tous les points à la société industrielle et bourgeoise. L'anticolonialisme des poètes et artistes surréalistes est l'un des points de cet affrontement, ce dont témoignent de manière particulièrement explicite les ouvrages de Leiris, à commencer par son récit *L'Afrique fantôme*.

Cette géographie et cette histoire ont été constituées par des historiens de l'art, principalement américains et français. L'un de ses moments de plus grande visibilité fut l'exposition *Primitivism in XXth century art* au Museum of Modern Art (MoMA) à New York en 1984.

Thus Primitivism was decisive in Western artistic modernity. That is the case first because the discovery of pieces from Africa and Oceania convinced non-conformist artists that there were aesthetic principles and styles other than those taught to the point of worship in Fine Arts schools and academies. Second, it is also the case because these works and the civilizations from whence they came soon became forces of a counter-culture that opposed industrial and bourgeois society in every possible way. The anti-colonialism of the Surrealist poets and artists was one of the points of this confrontation, as evidenced in a particularly explicit way in Leiris' work, especially in his book *L'Afrique fantôme* (Ghost Africa).

This geography and history were created by art historians, mainly from America and France. One of its most visible moments was during the exhibition *Primitivism in XXth century art* at the Museum of Modern Art (MoMA) in New York in 1984.

En 1984, Romuald Hazoumè a vingt-deux ans, né à Porto-Novo en 1962. Aussi m'est-il, dans le premier temps que j'évoquais en préambule, apparu comme l'un des artistes africains majeurs de l'âge "post-primitiviste". Qu'entendre par ce terme ? Qu'Hazoumè n'ignore ni l'histoire, ni la géographie du primitivisme, ni la part que la conquête et la colonisation y ont tenue. Il sait que les œuvres autochtones – bronzes du Royaume du Bénin ou jumeaux Ibeji yoruba, récades Fon ou statue du dieu Gou- appartiennent désormais au musée universel, mais qu'elles y sont entrées en raison de l'intérêt passionné qu'ont démontré pour elles les avant-gardes occidentales. Il sait qu'elles n'ont donc pas, du moins jusqu'à une date très récente, été appréciées en raison de leurs qualités propres, mais parce qu'elles participaient d'une histoire de l'art moderne à laquelle, initialement, elles étaient extérieures. Et qu'en Europe et aux Etats-Unis s'est constitué à partir des années 1910 ce qu'il faut appeler crûment un "goût nègre", celui des "fétiches" - mot alors plus employé que statue- et des masques. Ceci peut se formuler de façon plus agressive : le primitivisme fait l'apologie des arts africains et, simultanément, il les réduit à un petit nombre de formes qui sont supposées être emblématiques. Cette appréciation esthétique ne s'attache que peu aux significations et usages sociaux et religieux des objets qu'elle décontextualise, place sur des piédestaux et dans des vitrines théâtralement éclairées. Ceci se voit aujourd'hui encore dans bien des musées, qui s'en tiennent à des explications anthropologiques et ethnographiques sommaires, conviant les visiteurs à admirer la patine, l'inventivité ou l'étrangeté d'une sculpture – qui n'était pas nécessairement conçue en ces termes au moment de sa création. Appréciation et simplification, jouissance et méconnaissance vont de pair.

In 1984, Romuald Hazoumè was twenty-two years old, born in Porto Novo in 1962. So it is that he appeared to me initially, as mentioned in the introduction, as one of the most important African artists of the “post-Primitivist” age. What is meant by this denomination? That Hazoumè is well aware of the history, of the geography of Primitivism, and of the role that conquest and colonization played in it. He knows that indigenous works – the bronzes of the Kingdom of Benin and the Yoruba Ibeji twins, the Fon recades and the statue of the god Gou – now belong in the universal museum, but that they came to it through the passionate interest they aroused in Western avant-gardes. He knows they have therefore not, at least until very recently, been appreciated on their own merits, but rather because they were part of a history of modern art, to which they were originally foreign. And that, in Europe and the United States, what must crudely be called a “negro taste”, that for “fetishes” – a word that was more employed then than statue – and masks, was formed starting in the 1910s. This can be formulated more aggressively: Primitivism glorifies African arts whilst simultaneously reducing them to a limited number of forms, which are supposed to be emblematic. This aesthetic appreciation has little to do with the social and religious significance and usage of artefacts that it strips out of context to place on pedestals and theatrically-lit windows. Even today this can be seen in many museums, which confine themselves to summary anthropological and ethnographic explanations, inviting visitors to admire the patina, inventiveness and strangeness of a sculpture – which was not necessarily conceived in these terms at the time of its creation. Appreciation and simplification, enjoyment and ignorance, go hand-in-hand.

Considéré sous cet angle, le travail d’Hazoumè impose la cohérence d’une position critique, “post-primitivisme” donc, qui s’affirme par la dénonciation et le détournement. Dénonciation : l’installation *La bouche du roi* a la traite négrière pour sujet, traite qui est la première forme d’oppression que l’Europe inflige à l’Afrique. Etant donné que les côtes de l’actuel Bénin ont été l’un des points de départ des navires négriers à destination des Amériques, *La bouche du roi* est une sorte de préalable historique à toute réflexion. L’œuvre met sous les yeux de tous les spectateurs une représentation sans équivoque de ce qui a été accompli durant deux siècles : dessin du bateau, entassement des captifs esclaves. Simultanément, elle réemploie une forme “nègre” par excellence, le masque –le masque aimé des collectionneurs après l’avoir été des plus grands artistes. Or le masque selon Hazoumè est un bidon destiné au transport de l’essence, en contrebande le plus souvent. Il n’est donc plus en bois taillé, évidé, poli, orné, patiné. Il est en plastique. Des accessoires de récupération, eux-mêmes en plastique, en tissu ou tout autre matériau, sont attachés à ce qui a donc été un bidon et demeure identifiable comme tel, car le trou rond et la poignée moulée sont immédiatement reconnaissables. Les “masques” d’Hazoumè sont des hybrides matériels et culturels : détournements d’un stéréotype culturel.

Viewed in this way, Hazoumè's work consistently strikes a critical tone, thus defined as "post-Primitivism", which asserts itself through denunciation and diversion. Denunciation: the slave trade is the subject of the installation entitled *La bouche du roi*, a trade, which was the first form of oppression Europe inflicted on Africa. Considering that the coast of present-day Benin was one of the launching points for slave ships to the Americas, *La bouche du roi* is a sort of historical prerequisite for any reflection. This piece lays bare, for all to see, an unequivocal representation of what was done during two centuries: the design of the boat, the squeezing of the captive slaves. It reuses simultaneously a "negro" form par excellence: the mask – the mask so loved by collectors after having been loved by the greatest artists. Except that the mask, according to Hazoumè, is a can originally intended to carry – most often bootleg – gasoline. It is no longer carved in wood, hollowed out, polished, decorated, patinated. It is made of plastic. Accessories – made of similarly salvaged plastic, fabric or any other kind of material – are attached to what was thus formerly a can and remains identifiable as such, since the round hole and the molded handle are immediately recognizable. Hazoumè's "masks" are material and cultural hybrids: diversions of a cultural stereotype.

Ce stéréotype est de conception occidentale. Les détournements sont le fait d'un artiste africain, d'ascendance yoruba. Il se saisit de l'objet préféré du primitivisme pour le réinterpréter à partir de ce que l'exploitation pétrolière, industrie occidentale, a généralisé sur place : ces jerrycans dont d'autres œuvres d'Hazoumè –photographiques et performatives- rappellent souvent qu'ils sont indispensables à l'économie clandestine qui fait vivre une partie de la population béninoise. Ces "masques" qui n'en sont plus, ni d'un point de vue anthropologique, ni d'un point de vue historique, sont le symbole même de l'acculturation en Afrique et Europe. Ils mettent à nu les sous-entendus du primitivisme artistique, tout en interdisant d'oublier la réalité de la situation économique du pays. Ce sont donc des œuvres à fonctionnement artistique –l' "art nègre" des cubistes par exemple-, et politique –le sous-développement, les trafics, la surexploitation des ressources naturelles. Post-primitivisme et post-colonialisme, indissociables l'un de l'autre.

This stereotype is of western design. The diversions are the work of an African artist, of Yoruba ancestry. He seizes upon Primitivism's favorite artifact to reinterpret it using what oil extraction – a Western industry – has rendered ubiquitous locally: these jerrycans, which other works of Hazoumè – photographic and performance – often remind us are essential parts of the underground economy that sustains part of the Beninese population. These “masks” that are no longer that, neither from an anthropological point of view, nor from a historical point of view, are the very symbol of acculturation in Africa and Europe. They lay bare the innuendos of artistic Primitivism, whilst stopping us from forgetting the reality of the economic situation. So these are artworks that operate on an artistic level – the Cubists' “negro art” for example – and on a political one – underdevelopment, trafficking, exploitation of natural resources. Post-Primitivism and post-colonialism, inextricably linked.

Cette interprétation éclaire un grand nombre de créations d’Hazoumè en un système logique. Ainsi, pour s’en tenir à quelques exemples, *Solidarité Béninoise pour Occidentaux en Péril* (2011), qui se présente comme une opération de collecte en faveur des Européens pauvres, est-elle le renversement ironique du processus compassionnel par lequel l’Occident croit se faire pardonner ce qu’il a commis : l’aide au développement de pays qui ont été auparavant maltraités. *Dream*, montré à la Documenta de Kassel en 2007, répond à *La bouche du roi* : après la traite négrière par la force, le départ “volontaire” de migrants fuyant la misère sur de mauvaises barques. En 2013, l’installation *Lampédouzeans* revient sur le sujet : poissons découpés dans du plastique échoués sur le sable, au pied d’une photo du même motif. On sait mieux que jamais en 2015 comment finissent tant de ces départs : par le racket et les exactions des passeurs au mieux, par la noyade en Méditerranée au pire. Or *Dream* était là encore constitué de “masques-bidons-visages”, selon cette même association des faits historiques et des faits artistiques : émigrations et acculturation.

This interpretation sheds light on many of Hazoumè's creations in a logical system. So, to retain but a few examples, *Solidarité Béninoise pour Occidentaux en Péril* (Beninese Solidarity towards Westerners in Peril; 2011), which presents itself as a collection operation for poor Europeans, is the ironic reversal of the compassionate process through which the West believes it shall be forgiven for its sins: development aid to countries that were previously abused. *Dream*, shown at the Kassel Documenta in 2007, is an echo of *La bouche du roi*: after the slave trade by force, the "voluntary" departure of migrants fleeing poverty on rickety boats. In 2013, the installation entitled *Lampédouzeans* returned to the same subject: fish cut out of plastic washed-up on the sand, beneath a photo of the same pattern. We know better than ever, in 2015, how so many of these departures end: with racketeering and extortion at the hands of smugglers at best, with drowning in the Mediterranean at worst. *Dream* was, there again, made up of these "can-mask faces", along the same lines of combination of historical facts and artistic facts: emigration and acculturation.

On en était là de la réflexion sur l'œuvre d'Hazoumè et sa participation au mouvement de critique culturelle et historique que l'on appelle "post-primitivisme" quand l'occasion s'est présentée de se rendre dans la maison de l'artiste à Cotonou. Tous les détails de la visite n'intéressent pas cet essai. On s'en tiendra à une surprise et une observation, qui vont de pair. La surprise : la présence dans la maison de plusieurs grandes sculptures africaines "classiques" de qualité, classique signifiant ici que ces œuvres n'ont rien de commun avec les pastiches et les faux qui circulent en quantité depuis des décennies. L'observation : l'importance, dans les propos de l'artiste, des remarques touchant à la situation politique du pays et aux rapports économiques et politiques entre cette région de l'Afrique et le reste du monde. Que le ton soit grave ou enjoué, il était clair que ces considérations n'étaient pas de circonstance et touchaient à ce qui est essentiel pour lui. Dans d'autres termes : l'interprétation par le post-primitivisme n'est pas fautive, mais elle ne suffit pas à rendre compte des enjeux actuels de l'œuvre.

Pour la clarté du propos, on considérera séparément ceux qui relèvent du politique –à tous les sens du mot- de ceux qui relèvent plus spécifiquement du rapport au passé et à la culture. Cette séparation n'est cependant qu'une commodité de présentation, car les uns sont inséparables des autres dans sa création d'aujourd'hui.

Such was the state of my reflection on the work of Hazoumè and on his participation in the cultural and historical criticism movement called “post-Primitivism”, when the opportunity came to visit the artist at his house in Cotonou. Not all the details of the visit are pertinent for this essay. We shall only retain one surprise and one observation, which are linked. The surprise: the presence in the home of several large “classic” African sculptures of great quality, classic meaning here that these works have nothing in common with the many imitations and fakes that have been circulating for decades. The observation: the importance, in the words of the artist, given to remarks relating to the country’s political situation and to the economic and political relations between this region of Africa and the world. Whether the tone was serious or playful, it was clear that these considerations were not made in passing and touched upon things that were vital to him. In other words: interpretation through post-Primitivism is not wrong as such, but it is not sufficient to account for the current stakes of his work.

For the sake of clarity, we shall consider separately those falling within the realm of the political – in every sense of the word – and those specifically concerned with the relation to the past and to culture. This separation is, however, a mere formality for convenience’s sake, as the one is indivisible from the other in his present-day creations.



Titre : *MonGouv.com*

Date : 2015

Matériaux : Plastique, Métal

Dimensions : Hauteur : 2,15 m Largeur : 6,80 m Profondeur : 4,80 m



Titre : *Rouleau décompresseur*

Date : 2015

Matériaux : Plastique, Métal

Dimensions : Hauteur : 2,52 m Largeur : 1,10 m Profondeur : 4 m

Il est flagrant que *MonGouv.com* s'inscrit du côté politique. L'installation se compose d'une part d'un mur de bidons superposés en un demi-cercle de six mètres de diamètre et sur six rangées, tous étant disposés de sorte que l'orifice rond soit une bouche ouverte et que les reliefs suggèrent nez et arcades sourcilières ; et d'autre part, au centre d'un cercle d'autres bidons, de deux mètres de diamètre, "représentant un gouvernement type" selon les mots de l'artiste. La confrontation entre les deux éléments opère de façon symbolique. Le demi-cercle évoque une foule ou un parlement –le peuple ou ses représentants. Il fait face à ceux qui sont supposés le gouverner, ceux qui ont le pouvoir et en abusent parfois. La dénonciation est aussi flagrante et assumée dans le *Rouleau décompresseur*, cette lourde roue de métal qui semble avancer sur un sol pavé de chiffres et de visages découpés dans les habituels bidons. Le jeu de mots du compresseur au décompresseur ne doit pas tromper : c'est bien de destructions qu'il s'agit. Celles, suggère d'abord l'artiste, qui sont supposées décourager les faussaires. Mais, ajoutez-il dans un courrier, "*plus on détruit la contrefaçon, plus les fabricants de produits contrefaits redoublent d'efforts pour éviter les saisies*". Le symbole a cependant, bien évidemment, une portée plus générale : "*Le 'rouleau' se retrouve un peu partout, par exemple chez ceux qui ont du pouvoir. Lorsque quelqu'un ne leur plait pas, ils l'écrasent en pensant que là est la solution. Mais il y en a d'autres qui naissent aussitôt.*" "*Cette pièce –continue l'artiste- dénonce l'intolérance que nous avons en ce moment un peu partout dans le monde. Cette intolérance vient de la religion, du pouvoir et de la finance*".

It is perfectly obvious that *MonGouv.com* falls on the political side. The installation consists, first, of a wall of stacked cans in a six meter diameter semicircle and rising over six rows, all arranged so that the round hole looks like an open mouth and the reliefs suggest a nose and eyebrows; and secondly, in the center of a circle of other cans, this one being two meters in diameter, “representing a standard government” according to the artist’s words. The confrontation between the two elements works symbolically. The semicircle evokes a crowd or a parliament – the people or their representatives. They face those who are supposed to rule them, those who have the power and who sometimes abuse it. Denunciation is just as blatant and forceful in the *Rouleau décompresseur*, this heavy metal wheel that seems to move forwards on a floor paved numbers and faces cut from the usual cans. The pun on compressor wheel (steamroller) and “decompressor” should not mislead: destruction is what’s going on. The one – according to the artist’s first explanations – which is supposed to discourage counterfeiters. But, he adds in a letter, “*the more counterfeit products are destroyed, the more counterfeit product manufacturers redouble their efforts to avoid seizures.*” However the symbol obviously has a broader scope: “*The ‘roller’ can be found everywhere, for instance among those who have power. When they do not like someone, they crush them and believe therein lies the solution. But others rise up instantly.*” “*This piece – the artist continues – is an indictment of the intolerance that we show right now around the world. This intolerance comes from religion, power, finance.*”

Aussi les chiffres sont-ils omniprésents, une épaisse roue marquée de chiffres qui en écrasent d'autres. Pourquoi une roue ? On ne peut croire que ce soit un hommage rendu à l'un des plus célèbres ready-made de Marcel Duchamp, *La roue de bicyclette*, en dépit du jeu de mots du titre, du rouleau compresseur au "décompresseur". Elle fait songer à toute autre chose : à la roue des supplices de jadis, celle des martyres chrétiens, celle des exécutions des coupables d'assassinats, celle que dans un photomontage célèbre John Heartfield avait associée visuellement à la croix gammée nazie, inscrite dans un cercle : on se réfère ici à *Wie im Mittelalter... so im Dritten Reich* (Au Moyen Âge... comme dans le Troisième Reich), de 1934. D'autres comparaisons seraient aussi pertinentes. Toutes confirmeraient que l'installation d'Hazoumè est, comme il le revendique, une œuvre critique, hostile au mercantilisme et à la passion de l'argent. Les chiffres inscrits sur le pavement et le cercle font songer à ceux des billets de banque accumulés en liasses épaisses ou à des lingots, dans lesquels le poids d'or serait gravé dans le métal moulé : "la finance" donc.

So the numbers are ubiquitous, a thick wheel marked with numbers that crush other numbers. Why a wheel? It is impossible to believe that this is a tribute to one of the most famous ready-mades of Marcel Duchamp, *La roue de bicyclette*, despite the pun title, 'rouleau compresseur' to "décompresseur". It makes one think of something else entirely: the torture-wheels of the past, of the Christian martyrs, of the executions of murderers, that which, in a famous photo-montage, John Heartfield visually associated with the Nazi swastika inscribed in a circle – we refer here to *Wie im Mittelalter... so im Dritten Reich* (As in the Middle Ages... So in the Third Reich), released in 1934. Other comparisons could just as pertinently be made. All would confirm that Hazoumè's installation is, as he claims so himself, a critical work, hostile to profiteering and to the passion for money. The numbers on the pavement and in the circle are reminiscent of those found on banknotes accumulated in thick bundles or ingots, with the weight of gold engraved in the cast metal: *in a word, "finance"*.

Et par exemple, les bénéfices financiers colossaux qu'accumulent les trusts pétroliers. On a déjà dit, après bien d'autres commentateurs, l'importance de ce sujet dans l'œuvre d'Hazoumè, à commencer par le choix des bidons. En 2005, la vidéo *La roulette béninoise* décrit le transport de 620 litres d'essence par un seul homme et les dangers mortels de cette contrebande. *"Simplement parce qu'il doit donner à manger à sa famille –précisait-il alors à Heinz-Norbert Jocks. En deux minutes, comme à la roulette russe, il peut être mort. Ces gens sont de véritables kamikazes."* En 2013, l'installation *Rare finerie* –à nouveau un jeu de mots à la fois duchampien et satirique- comprend bidons, mobylette chargée de récipients bricolés et étal d'essence dans de gros flacons de verre que l'on appelle en France "marie jeanne" ou "dame jeanne". Dans la version montrée à la Kunsthaus de Graz, la photographie *Station d'essence d'Abomey-Calavi* occupe un mur de ses dix mètres de long. Elle se retrouve aujourd'hui devant la Fondation Zinsou et Hazoumè explique son titre : Abomey-Calavi *"est une banlieue qui touche Cotonou, une cité dortoir car il est désormais trop cher pour ceux qui travaillent à Cotonou d'y vivre."*

For example, the colossal financial benefits amassed by oil companies. We have already mentioned, after many other commentators, the importance of this subject in the work of Hazoumè, starting with his choice to use cans. In 2005, the video entitled *La roulette béninoise* (Beninese roulette) describes the transport of 620 liters of gasoline by one man and the mortal dangers involved in this smuggling operation. “Just because he has to feed his family – he explained then to Heinz-Norbert Jocks. *In two minutes – just as with Russian roulette – he could be dead. These people are real kamikazes.*” In 2013, the *Rare finerie*¹ installation – again a pun both worthy of Duchamp and satirical – is made up of cans, a moped stacked with makeshift containers and a stall filled with gasoline contained in large glass bottles that the French call “marie-jeanne” or “dame jeanne”. When exhibited at the Graz Kunsthaus, the photography entitled *Station d’essence d’Abomey-Calavi* (Abomey-Calavi petrol station) occupied a ten-meter long wall. It now finds itself in front of the Fondation Zinsou and Hazoumè explains its title thus: Abomey-Calavi “is a suburb on the outskirts of Cotonou, a commuter town, because it is now too expensive for those working in Cotonou to live there.”

Voici pour quelques réflexions sur la part la plus explicitement politique, qui s'est intensifiée. Le "masque" intitulé *Pantalonnade* lui-même peut y être rattaché. Au premier regard, il s'inscrit dans la suite des variations post-primitivistes que l'on a étudiées précédemment : un bidon et des talons de chaussures féminines pour obtenir une sorte de masque cornu. Mais Hazoumè en donne une explication tout autre : *"Pantalonnade est une référence à ce qu'on a appelé "l'affaire Talon", du nom d'un richissime homme d'affaires qui a financé la campagne du président Boni Yayi en 2011 en échange de gros marchés (coton, port). Les deux hommes ont fini par se brouiller entraînant un feuilleton politico-judiciaire qui a occulté tous les autres sujets socio-économiques."* Ainsi les œuvres que l'on croirait les plus évidemment issues d'une réflexion sur l'histoire de l'art africain, sa reconnaissance et sa méconnaissance appellent désormais d'autres lectures, à partir de la chronique de la vie béninoise.

These are a few thoughts on the most explicitly political part, which has intensified. The *Pantalonnade* (Buffoonery) mask itself can be linked to it. At first glance, it fits in with the post-Primitivist variations that we have previously considered: using a can and stiletto heels to create a kind of horned mask. But Hazoumè gives an entirely different explanation for it: *“Pantalonnade is a reference to what has been called “the Talon affair,” after a wealthy businessman who financed the campaign of President Boni Yayi in 2011 in exchange for large procurement contracts (cotton, port). Both men ended up falling out, resulting in a political and legal drama, which has since overshadowed all other socio-economic issues.”* Thus the pieces that might most obviously be thought to be derived from a reflection on the history of African art, its recognition and misunderstanding, now call for other interpretations taken from the chronicle of Beninese life.

Mais Hazoumè ne s'en tient pas là. Dans l'évolution qui est la sienne ces derniers temps, il en vient désormais à des propositions radicales, plus novatrices encore que les précédentes. Déjà, à la lecture de son entretien avec Heinz-Norbert Jocks, avais-je été arrêté par deux affirmations. A une question sur sa culture, il répond à son interlocuteur autrichien : *"Il y a énormément d'expériences que tu n'es pas capable de comprendre, parce qu'il faudrait que tu portes un autre nom. Parce que moi, je ne m'appelle pas Romuald Hazoumè, j'ai un autre nom."* Suit une allusion au Voodoo. Plus loin, dans son ultime réponse, l'artiste déclare : *"Beaucoup d'entre nous sommes aujourd'hui des artistes du monde, parce que nous exposons un peu partout, mais je suis fier de dire que je viens d'Afrique et que je porte avec moi ma culture, que j'ai le devoir de perpétuer. Et pas besoin pour ça de se référer à l'histoire de l'art occidental. Elle n'a aucune importance pour nous, puisqu'en Afrique, l'histoire de l'art et de la culture a 4 000 ans d'âge."* Ces affirmations sont catégoriques et sans doute le sont-elles afin de s'opposer de toute leur force aux stéréotypes de la domination culturelle que le monde occidental exerce sur l'Afrique depuis les débuts de la colonisation, domination dont il y a tout lieu de penser que le nom actuel est "mondialisation". Tout aussi catégorique est le principe qu'énonce Hazoumè : il a *"le devoir de perpétuer"* sa culture africaine. C'est-à-dire de l'arracher à sa gangue occidentale, à l'histoire du primitivisme, à l'appréciation exclusivement artistique de ses productions : il le faut pour la revivifier, lui redonner vie et puissance d'attraction.

But Hazoumè does not stop there. In his recent evolution, he has now arrived at radical propositions, even more innovative than the previous ones. Already upon reading the account of his encounter with Heinz-Norbert Jocks, I was stopped in my tracks by two statements. To a question on his culture, he answered his Austrian interviewer: *"There are a lot of experiences that you are not capable of understanding, because you would need to have a different name. Because, as for me, I am not called Romuald Hazoumè, I have a different name."* A reference to Voodoo follows. Later in his final answer, the artist says: *"Many of us today are World artists, because we show our work everywhere, but I am proud to say that I come from Africa and that I carry my culture with me and I have a duty to remember that. And for that there is no need to refer to the history of Western art. It is of no importance to us since in Africa the history of art and culture is 4,000 years old."* Such statements are categorical, and are likely so in order to oppose with all their might the stereotypes of cultural domination that the West has exerted over Africa since the earliest days of colonization, a domination whose current name, there is every reason to assume, is "globalization." Equally emphatic is the following principle set forth by Hazoumè: he has *"a duty to perpetuate"* his African culture. That is to say, to wrest it from its western yoke, from the history of Primitivism, from an exclusively artistic appreciation of its productions: this is necessary in order to revitalize it, to revive it and to restore its power of attraction.



Titre : *Òṣà Nílá* (un des Dieux majeurs du panthéon Yorùbá)

Date : 2015

Matériaux : Plastique, Métal

Dimensions : Hauteur : 2,80 m Largeur : 4,90 m Profondeur : 3,90 m



Titre : *Mami Water*

Date : 2015

Matériaux : Plastique, Métal, Bois

Dimensions : Hauteur : 0,78 m Largeur : 0,70 m Profondeur : 1,40 m

Ce dessin qui est à la fois artistique et politique est à l'origine de l'œuvre *Òṣà Ñlá*, dispositif qui se compose d'une sculpture, de la vidéo d'une danse de masques nouveaux, d'un son "*de paroles Yorùbá*" et d'une photographie panoramique. La sculpture est inspirée par les masques Egoun-goun, qui distinguent les revenants. Esprits des ancêtres, ils apparaissent parés des étoffes les plus précieuses. Chatoyantes, elles sont ornées de motifs animaux, végétaux ou géométriques, enrichies de broderies et de perles. Pour avoir vu brièvement, à l'improviste, passer un Egoun-goun un après-midi sur une place à Ouidah, je peux témoigner de la stupeur que cette apparition suscite. L'œuvre d'Hazoumè associe donc une part que l'on peut dire documentaire -photo, vidéo et son- à une création de l'artiste, où se retrouvent les masques-bidons, disposés au pied de la sculpture elle-même, qui déploie des étoffes richement parées de motifs propres aux Egoun-goun. A leur propos, Hazoumè explique : "*Je voudrais remplacer tous les costumes sacrés des Egoun-goun que je trouve dans les musées du monde. Ses costumes sacrés, pour des raisons d'argent, sont vendus à des musées qui les exposent. La place de ces costumes se trouve dans les couvents. Mais malheureusement je ne pourrais pas les remplacer, mais en parler ici au Bénin pour que les gens prennent conscience que le patrimoine sacré doit rester chez nous.*" Dans le même courrier, il explique le titre. *Òṣà Ñlá* peut s'écrire aussi *Òriṣa Ñlá*, où *Òriṣa* signifie divinité et *Ñlá* grande. "*Òṣà Ñlá veut dire divinité majeure du panthéon Yorùbá*".

This design, which is both artistic and political, is the reason for the piece entitled *Òṣà Nílá*, a work of art that consists of a sculpture, a video of a dance with new masks, the sound “*of Yorùbá words*” and a panoramic photograph. The sculpture is inspired by Egoun-goun masks, which are the preserve of *revenants*. These spirits of the ancestors appear adorned in the most precious materials. These shimmering fabrics are adorned with animal, vegetal or geometric motifs, embellished with embroidery and beads. Having briefly, unexpectedly, seen an Egoun-goun pass by one afternoon in a town square in Ouidah, I can attest to the shock their appearance produces. Hazoumè’s piece therefore combines a first part that can be considered as documentary – photo, video, sound – and a second one that is entirely the artist’s creation, where can-masks find themselves arranged at the foot of the sculpture itself, which displays richly adorned fabrics covered in Egoun-goun-specific patterns. Hazoumè says the following of them: “*I would like to replace all the sacred Egoun-goun costumes I see in the museums of the world. These sacred costumes are sold for financial reasons, to museums that put them on display. These costumes should be in convents. But unfortunately I will not be able to bring them back, but I can talk about it here in Benin so that people realize that this sacred heritage should remain with us.*” In the same letter, he explains the title. *Òṣà Nílá* can also be spelt *Òriṣa Nílá*, where *Òriṣa* means divinity and *Nílá*, great. “*Òṣà Nílá means great divinity within the Yorùbá Pantheon*”.

L'œuvre répond donc à plusieurs nécessités : rappeler aux compatriotes de l'artiste qu'ils ne doivent pas laisser leur patrimoine aux mains des musées occidentaux, à l'inverse de ce qui s'est produit durant la période coloniale et -trop souvent- jusqu'à aujourd'hui ; rajeunir ce patrimoine en réinterprétant ses formes et ses règles ; en conserver par ailleurs les manifestations éphémères que sont les cérémonies. Elle conjugue donc politique patrimoniale et création nouvelle. Hazoumè précise encore que cette installation devait initialement faire partie d'une exposition itinérante aux Etats-Unis, à Seattle, Los Angeles et Brooklyn. La curatrice n'ayant voulu présenter que la vidéo, l'artiste a renoncé à participer à la manifestation. *"Je suis content que la pièce soit montrée au Bénin"* conclut-il, conclusion dans le fil de sa logique puisque l'œuvre a, à Cotonou, une pertinence et une portée politique particulière.

The piece therefore meets several needs: to remind the artist's fellow countrymen that they should not leave their heritage in the hands of Western museums, as opposed to what happened during the colonial period and – too often – still does today; to rejuvenate this heritage by reinterpreting its forms and rules; and furthermore, to preserve the ceremonies, its ephemeral manifestations. It is therefore a combination of heritage policy and novel creation. Hazoumè further states that this installation was originally part of an itinerant exhibition that was to travel through the United States, to Seattle, Los Angeles and Brooklyn. As the curator only wanted to show the video, the artist decided not to take part in the event. *"I am glad that the piece is being shown in Benin"* he concluded, a conclusion in line with his logic since in Cotonou the work has particular relevance and political significance.

Il en est de même de ce qu'il définit comme une *"petite sculpture de sirène"*, Mami Wata, divinité de l'eau dans le panthéon Voodoo. Le premier regard reconnaît les allusions stylistiques à des statuaires africaines, quoique ces allusions soient plus synthétiques que précises, à la différence de *La déesse de l'amour*, exécutée pour Hazoumè en 2013 par le sculpteur Kifouli Dossou, auteur aussi de cette sirène. La première interprétation se dirige donc du côté de l'"art nègre" et de son destin ancien et présent. Puis intervient l'artiste qui révèle que la sirène *"symbolise l'argent car une légende raconte que si l'on arrive à se marier avec la sirène on devient très riche et il y a beaucoup de gens qui y croient encore. Ils attendent que l'argent tombe du ciel."* Il poursuit en moraliste et en réformateur : *"Cette pièce parlera aux miens qui d'une part, attendent que ce soit l'étranger qui arrive et construise le pays et qui, d'autre part ne veulent pas se mettre au travail durablement mais plutôt gagner de l'argent vite et pas toujours de façon licite. Il y a depuis quelques années dans mon pays cette attraction pour l'argent qui pervertit beaucoup les esprits et les mœurs."*

Décidément, observations du présent et de ses troubles, réflexions sur le passé et son oubli, remémorations des mythes et réinterprétations des formes plastiques sont indissociables dans le travail d'Hazoumè. C'est à cette densité et à cette cohérence qu'il doit d'être si puissamment expressif et si captivant.

The same is true of what he defines as a *"little mermaid sculpture"*, Mami Wata, the water deity in the Voodoo pantheon. A first glance identifies stylistic allusions to various African statuary, although these allusions are more synthetic than precise, unlike *The Goddess of Love*, sculpted for Hazoumè in 2013 by sculptor Kifouli Dossou, who also made this mermaid. The first interpretation is therefore steered towards "negro art" and its former and present fate. Then comes the artist who reveals that the mermaid *"symbolizes money, as there is a legend according to which if someone manages to marry the mermaid, they shall become very rich, and there are many who still believe it. They expect money to drop down from heaven."* He goes on, as a moralist and reformer: *"This piece will speak to my people who, on the one hand, are waiting for foreigners to come in and build the country and, on the other hand, do not want to set to long-lasting work but would rather make money quickly and not always lawfully. In my country this attraction for money has been there has been for some years and perverts many minds and morals."*

Clearly observations of the present and its problems, reflections on the past and its oblivion, recollections of myths and reinterpretations of plastic forms are inseparable in the work of Hazoumè. It is this density and this consistency that make him so powerfully expressive and captivating.

***TEXTE ORIGINAL EN FRANCAIS
ORIGINAL TEXT IN FRENCH***

Philippe Dagen

***TRADUCTION EN ANGLAIS
ENGLISH TRANSLATION***

EZTraduction

***COORDINATION DU CAHIER
NOTEBOOK COORDINATION***

Aurelie Lecomte

***GRAPHISME
GRAPHICS***

Jean-Yves Martin

Romuald Hazoumè ARÉ

ISBN : 978 - 99919 - 0 - 511 - 2



9789991905112