

L'art du coup d'État

Pour Sara Garbagnoli

1.

Cent mille à deux cent mille morts, au moins, de la main de la France ou avec sa complicité : bilan, encore très provisoire, de la « guerre du Cameroun » au cours de laquelle les indépendantistes tentèrent, de la fin des années 1940 aux années 1970, de conquérir leur souveraineté et leur affranchissement du joug français¹. Cent mille à deux cent mille morts, nombreux sans sépulture, pour lesquels aucun rite funèbre ne fut pratiqué. Comme ceux qui furent précipités vivants des chutes de la Métché, dans la région de l'ouest, et dont les corps ont été à tout jamais emportés par l'eau à travers la terre rouge et la végétation luxuriante du pays bamiléké. Mort symbolique : personne ne prononce plus leurs noms, absents des récits historiques – ou, du moins, des récits officiels, dominants, ceux qui forment la mémoire majoritaire.

Cent mille à deux cent mille crânes englués dans la nuit noire. Sans sépulture symbolique, ils n'ont pu trouver le repos que l'on prête à celles et ceux qui ont disparu et dont un lieu garde le souvenir, autour duquel peut se raconter leur vie. Sans sépulture, ils ne permettent aux autres, celles et ceux qui sont restés, celles et ceux qui sont venus et viendront après, de trouver le repos et d'aller sans inquiétude, sans impossible paix. L'image est d'Achille Mbembe, au sujet de Ruben Um Nyobè, leader indépendantiste camerounais assassiné par l'armée française en 1958. Son cadavre fut profané et défiguré, ses proches furent empêchés de se recueillir, l'accomplissement des rites funèbres fut interdit, avant que son corps ne soit enterré dans un bloc massif de béton, à Éséka, comme pour empêcher, par une proscription dans l'éternité, tout lien d'Um Nyobè avec la terre de son propre pays, lieu de son passé et de son avenir. Pour Mbembe, ce « refus de sépulture », ce « bannissement des morts tombés lors des luttes pour l'indépendance et l'autodétermination » fondent l'« ordre politique » contemporain. Il écrit : « Si je me suis tant éloigné spirituellement de mon pays natal sans pour autant cesser de m'en soucier – sans pour autant qu'il cesse de me soucier –, c'est en très grande partie en raison de son refus de reconnaître l'existence de ce crâne.² »

Française, blanche, invitée par le centre d'art doual'art et la commissaire Cécile Bourne-Farrell au festival international d'art public SUD – Salon Urbain Douala, Sylvie Blocher s'est retrouvée face à ces crânes. Face à la découverte de l'histoire de son pays et la découverte de son ignorance, autant individuelle que collective. Habitée depuis longtemps par la question de la réparation, de la reconstruction, de la manière dont la parole peut retisser des liens brisés, elle a décidé d'intervenir dans la ville par une statue. Sur deux faces en aluminium, la même photo d'elle, brandissant une pancarte. À la craie, cette inscription, en français sur une face, en anglais sur l'autre : « Bien que je n'en aie pas le droit, je vous présente mes excuses. » Le 6 décembre 2017, l'œuvre est installée sur

1 Thomas Deltombe, Manuel Domergue et Jacob Tatsitsa, *La Guerre du Cameroun*, Paris, La Découverte, 2016, p. 30-31.

2 Achille Mbembe, *La naissance du maquis dans le Sud-Cameroun, 1920-1960*, Paris, Karthala, 1996, p. 15-17 ; Achille Mbembe, *Sortir de la grande nuit*, Paris, La Découverte, 2013, p. 39.

un des rond-points qui jalonnent le boulevard de la République dans le quartier commerçant d'Akwa, le carrefour Mobil Bonakouamouang.

En 1885, par le traité de Berlin, les puissances européennes se sont partagées l'Afrique. Un « traité de protectorat », inégal, est imposé par l'Allemagne aux rois Douala. Le territoire prend le nom de « Kamerun », d'après le mot portugais « Camaroes » par lequel des portugais avaient baptisé au quinzième siècle le fleuve Wouri, du fait de son abondance en crevettes. En 1916, Français et Britanniques s'emparent du territoire, une prise de contrôle confirmée par le Traité de Versailles de 1919. Le « Cameroun » devient un territoire international administré par la Société des nations, tandis que la France reçoit un « mandat » pour l'administrer (une partie partie du territoire est sous mandat de la Grande-Bretagne). Elle s'acquitte de sa mission avec une extrême violence et une rare injustice. En septembre 1945, alors qu'un mouvement syndical se structure, des grèves et des émeutes sont réprimées dans le sang à Douala. En avril 1948, l'Union des populations du Cameroun (UPC), fer de lance d'une longue mais sanglante résistance, est créée. Les indépendantistes se structurent, bénéficient d'une audience grandissante et remportent des succès, mais doivent aussi affronter une répression féroce qui prend le nom de « pacification » et recourt massivement à la torture. Côté français, les méthodes, les protagonistes, les perceptions du conflit sont les mêmes qu'en Algérie. Et lorsqu'en 1960 le Cameroun devient finalement indépendant, cette indépendance n'est que de pure forme et la France installe ses hommes à des postes clés : « invention de la Françafrique », comme l'écrivent Thomas Deltombe, Manuel Domergue et Jacob Tatsitsa.

David Ekambi Dibongue, auquel Sylvie Blocher a consacré *Le combattant David Ekambi Dibongue*, une des deux vidéos qui accompagnent sa pièce et qui témoignent de ses recherches (montrées, pendant la durée du festival, à la Maison des arts rue Foch, résidence de trois jeunes artistes, à quelques mètres du carrefour Mobil), est de ceux qui ont fait vivre cette lutte contre la domination néocoloniale et contre les potentats locaux. Après avoir rejoint le maquis dans les années 1970, il a été arrêté, torturé. Il dirige aujourd'hui un journal indépendant, *Camaroes*. Ce nom ne doit rien au hasard, tant les appellations du Cameroun – objets de la seconde vidéo de Sylvie Blocher, *Le pays qui avait trop de noms* – semblent condenser toute la situation du territoire : les serres du passé, les lignes de fuite du futur. Le verdict extérieur, expression de la domination qui ne cessa (ne cesse) de tenter de soumettre ce pays, mais aussi la résistance permanente pour tenter d'être maître de son destin, hors de celui arrêté par les autres. Achille Mbembe parle souvent de « cette contrée d'Afrique que l'on nomma, tardivement, le “Cameroun” », et de cette « contrée sans nom propre, puisque, dans un sens, celui qu'elle porte n'est que le produit de l'étonnement d'un autre »³. Selon Um Nyobè en 1955, son orthographe « doit redevenir “Kamerun” comme signe de réprobation de la division arbitraire de notre pays, division qui a malencontreusement donné lieu aux appellations “Cameroun” ou “Cameroons” suivant qu'on avait affaire à la domination française ou à la domination anglaise. » Le leader indépendantiste ajoutait : « L'appellation “Kamerun” ne signifie pas, nous l'avons déjà dit, un souhait de retour à l'administration allemande, mais tout simplement le symbole de notre ferme désir de reconstituer un “Kamerun” un et indivisible...⁴ »

3 Achille Mbembe, *Sortir de la grande nuit*, Paris, La Découverte, 2013, p. 32.

4 Ruben Um Nyobè, *Écrits sous maquis*, Paris, L'Harmattan, 1989, p. 103, cité par Saïd Bouamama, *Figures de la révolution africaine*, Paris, La Découverte, 2014, p. 100.

Aujourd'hui, la tutelle – politique, économique, culturelle – de la France est loin d'avoir disparu. Le franc CFA, dont les pièces et billets sont frappés chez l'ancien colon et au sujet duquel aucune décision ne peut être prise sans l'aval des autorités françaises, n'en est qu'une des expressions les plus visibles. En mai 2009, le premier ministre français déclare : « Je dénie absolument que des forces françaises aient participé, en quoi que ce soit, à des assassinats au Cameroun. Tout cela, c'est de la pure invention ! » En juillet 2015, le président de la République française affirme à son tour à Yaoundé : « C'est vrai qu'il y a eu des épisodes extrêmement tourmentés et tragiques même, puisque, après l'indépendance, il y a eu une répression en Sanaga-Maritime, au pays Bamiléké. Et nous sommes, comme je l'ai fait partout, ouverts pour que les livres d'histoire puissent être ouverts et les archives aussi.⁵ » Depuis, rien, ou si peu.

Les hasards du calendrier me font débiter l'écriture de ce texte le 17 octobre 2017 à Douala. Des amis commémorent à Paris le 17 octobre 1961. Il a fallu attendre 2012, cinquante et un an après, pour qu'un président de la République reconnaisse officiellement (relativement prudemment, toutefois) le meurtre par la police française d'indépendantistes algériens, jetés à la Seine. À quand la reconnaissance des crimes coloniaux commis au Cameroun et en Afrique ?

2.

À l'échelle de Douala, c'est un petit coup de force auquel se livre Sylvie Blocher, tant l'art dans la ville est un champ de bataille. Comme la toponymie, les monuments commémoratifs ou les œuvres d'art ne sont que l'incarnation spatiale du pouvoir, de la sédimentation de processus politiques et sociaux, et de rapports de force. Et, ici, de l'effacement pur et simple du passé, un effacement que vient perturber *Bien que je n'en aie pas le droit, je vous présente mes excuses*.

Lors de mon premier séjour puis lors de mes visites suivantes, je n'ai cessé d'être frappé par une certaine géographie urbaine. Place du Gouvernement à Bonanjo, c'est-à-dire en plein cœur politico-administratif de la ville, deux statues se font face. Au centre de la place se trouve un monument pour les soldats morts pendant la guerre de 1914-1918, sur lequel se dresse un « poilu » et qui est dédié « à la mémoire des militaires et marins français et alliés tombés au champ d'honneur pendant la campagne du Cameroun ». À l'ouest de la place lui répond une statue du général Leclerc, débarqué à Douala le 27 août 1940 au nom de la « France libre », devant une fresque qui énumère les villes de l'ancien Empire français – de Strasbourg à Pnom-Penh, de Tunis à Paris. C'est-à-dire que les deux monuments édifiés sur la place la plus importante dans la hiérarchie de l'ordre et du pouvoir appartiennent à l'histoire du pays qui a colonisé le Cameroun, et non à l'histoire du Cameroun lui-même. La toponymie de la ville leur fait écho. Il paraît que les dénominations officielles, celle qui sont apposées sur les plaques métalliques bleues, ne sont guère utilisées au quotidien, et il est vrai que l'on se repère et circule par des références aux quartiers, à des lieux connus, rond-points, usines ou institutions diverses. Mais j'ai tout de même relevé ces noms qui scandaient nos déplacements : avenue Charles de Gaulle, rue Clémenceau, rue Joffre, rue Gallieni, rue Pierre Loti, rue Foch, rue de Verdun, etc.

5 Thomas Deltombe, Manuel Domergue et Jacob Tatsitsa, *La Guerre du Cameroun*, op. cit., p. 39-41.

Cette incarnation dans l'espace public de la persistance néocoloniale ne va pas sans résistances. Un activiste-performeur, André Blaise Essama, que l'on croise parfois conduisant une moto sur laquelle flotte un drapeau camerounais ou haranguant les habitants avec une sono mobile, a décapité la statue du Général Leclerc. Il a été condamné à six mois en prison. La statue a été protégée par des grilles, ce qui ne l'a pas empêché de récidiver. Fin 2016, sur le carrefour Mobil Bonakouamouang où est aujourd'hui installée la pièce de Sylvie Blocher, une intersection qui accueille traditionnellement des rassemblements contestataires, à deux pas des locaux de la télévision d'opposition Équinoxe, l'activiste a aussi déposé une statue de John Ngu Foncha, premier ministre du Cameroun anglophone dans les années 1960, défenseur des revendications des anglophones minoritaires. La partition du pays entre une majorité francophone et une minorité anglophone aux prérogatives bafouées est d'une actualité brûlante ; et c'est aussi le sens du choix, par Sylvie Blocher, d'une inscription bilingue sur sa pancarte. La statue de John Ngu Foncha avait été immédiatement détruite par la police, et André Blaise Essama arrêté.

Doual'art, lui, se situe place du gouvernement, dans un bâtiment attenant à l'ancien palais de la dynastie royale des Douala Manga Bell. L'un de ses membres, Rudolf Douala Manga Bell, a été pendu en 1914 pour s'être élevé contre le colonisateur allemand. Posée par doual'art place du gouvernement, une plaque rappelle sa biographie, plaque fort discrète en comparaison des statues officielles. Dans le jardin du centre d'art se trouve aussi une œuvre de 2013 d'Hervé Youmbi, *Cameroonian Heroes*. Cinq portraits peints, de cinq hommes politiques camerounais : Rudolf Douala Manga Bell, Ruben Um Nyobé, Félix Moumié (assassiné en 1960 à Genève par les services secrets français), Ernest Ouandjié (fusillé en 1971 au Cameroun) et John Ngu Foncha. Sous chaque portrait, un plaque qui imite les plaques des rues de Yaoundé, Berlin et Paris, donne le nom et une brève biographie de ces héros de la lutte anticoloniale⁶. L'ensemble devait être installé sur le mur d'un parking, à proximité des bâtiments officiels de la province. Il n'a pas été possible de réunir les autorisations officielles pour cette installation dans l'espace public et l'œuvre a dû se contenter d'une installation dans l'espace privé. Tous les pans de l'histoire du Cameroun n'ont pas le même accès à la publicité⁷.

La cartographie des statues dans Douala, la manière dont elles expriment l'amnésie voulue, le couvercle posé sur le passé, soulignent que la mémoire et l'histoire ne sont jamais des donnés, mais toujours le résultat de mécanismes. Lors de nos visites, nous avons beaucoup entendu parler de la colonisation allemande et la résistance qui lui fut opposée. Très peu de la colonisation française. Celle-ci est intimement une histoire de censures : lorsque l'écrivain camerounais Mongo Beti publie

6 *Public Art in Africa*, Genève, Metispresses, 2017, p. 212-213.

7 Au passage, la situation à Douala interroge l'expression « art public », souvent utilisée un peu hâtivement. Qu'est-ce qui définirait cet « art public » et son contraire, l'« art privé » ? Karl Marx se moque quelque part de la distinction entre droit public et droit privé en demandant : privé de quoi, de sens ? La distinction présuppose que c'est la localisation de l'œuvre qui permettrait de catégoriser son rapport au monde. Or, une œuvre des plus formalistes, célébrant l'art pour l'art, peut aussi être installée en extérieur, tandis que le « white cube » d'un centre d'art ou d'un musée peut accueillir une pièce politique qui tisse des liens avec le réel, le monde, les vies de ses habitants, etc. Ce qui m'a beaucoup marqué à Douala, c'est cette radicalisation obligée de nos catégories. Alors que l'histoire de doual'art se mêle à l'histoire politique du pays (Marilyn Douala Manga Bell, la présidente, associe par exemple sa naissance aux « utopies apparues lors des mouvements des années post-68 » et aux « mouvements socio-politiques qui ont incité le peuple à s'emparer de la rue pour revendiquer "la démocratie" » – *Public Art In Africa*, op. cit, p. 9), ces questions se posent avec une acuité extraordinaire, au point, d'ailleurs, qu'il me semble que tout art ne peut être qu'art public – ou, alors, rien du tout.

en 1972, aux éditions François Maspero, *Main basse sur le Cameroun*, le livre est aussitôt interdit par les autorités françaises, et ses exemplaires saisis⁸. En 1984, Achille Mbembe réunit pour l'Harmattan des écrits de Ruben Um Nyobè : *Le Problème national kamerunais* est interdit au Cameroun⁹. En février 2017, Sylvie Blocher et moi avons fait par hasard la connaissance d'une jeune professeur d'histoire dans un lycée de Douala. Son père avait fait partie de l'UPC et elle avait été abreuvée dès l'enfance de récits sur la résistance. Les programmes officiels exigent qu'elle enseigne Louis XIV et la Révolution Française, pas la « décolonisation » ni l'histoire de l'UPC. Alors, insérer dans le tissu urbain *Bien que je n'en aie pas le droit, je vous présente mes excuses*, c'est soudain creuser une faille dans l'édifice historique, c'est tenter de déchirer le silence par une voix discordante¹⁰.

3.

« Bien que je n'en aie pas le droit », proclame Sylvie Blocher. Qui est-elle, en effet, pour présenter ses excuses ? De quel droit se prévaut-elle ? En quoi est-elle fondée juridiquement à se comporter ainsi ? Par qui a-t-elle été instituée ? Là réside le coup de force de la pièce, et même le coup d'État qu'elle opère : Sylvie Blocher s'invite sur une scène où elle n'a pas été conviée.

Ces derniers mois, j'ai souvent entendu Sylvie Blocher dire, comme pour se justifier, n'avoir pas l'habitude de se mettre en scène elle-même dans ses œuvres. Mais, précisément, ce choix fait l'intensité de la pièce. Il nous rappelle que, derrière les politiques de l'État, les questions historiques et mémorielles, se trouvent des corps – des corps meurtris, violentés, brisés, mais aussi des corps qui se peuvent se (re)construire et se (ré)inventer par par l'écriture de récits les concernant. Le corps de l'artiste n'échappe pas aux généalogies que la pièce convoque, en tant que corps genré, racialisé (par exemple un corps blanc qui se rend un pays où les corps noirs, parce que corps noirs, ont été exploités), mais s'inscrivant aussi dans une généalogie familiale structurée par l'histoire de la déportation et des excuses ; et cette généalogie a déjà conduit dans les années 1980 à *Nuremberg* 87, un travail avec Gérard Haller sur la mémoire et l'histoire de l'extermination pendant la seconde guerre mondiale (un des déclencheurs de ce travail était, d'ailleurs, la découverte de corps sans sépulture, ceux des détenus du camp de concentration du Struthof qui avaient fait l'objet d'« essais » médicaux¹¹).

Le discours de la reconnaissance et des excuses, est un discours officiel, de l'État, et non pas un discours individuel. Ce qui lui donne sa puissance et sa performativité : son efficacité réside précisément dans le fait qu'il est énoncé par l'État, en la personne de son représentant, celui qui est investi du pouvoir symbolique de l'État. Quand, par exemple, le Président de la République a reconnu la responsabilité de l'État français dans l'extermination des juifs, il n'a, au fond, rien dit de nouveau : aucun fait jusque-là inconnu n'a été porté à la lumière, rien n'a été révélé de neuf par rapport à ce que l'on savait déjà des actes de l'État français. Mais que le Président le dise, au nom

8 Thomas Deltombe, Manuel Domergue et Jacob Tatsitsa, *La Guerre du Cameroun*, op. cit., p. 38.

9 Achille Mbembe, « L'État-historien », Ruben Um Nyobè, *Écrits sous maquis*, op. cit., p. 13.

10 Au moment où j'écris ce texte, le 3 décembre 2017, l'installation de la pièce n'a pas obtenu d'autorisation officielle, seulement un accord informel.

11 Sylvie Blocher, *Le double touché-e*, Paris, Archibooks, 2014, p. 56.

de l'entité étatique qu'il préside, dont il est le représentant et l'incarnation, change le statut de cette vérité, devenue « vérité d'État ». Ce pouvoir de vérité est un « acte d'État », il est l'expression du « d'État », ce pouvoir symbolique extraordinaire, illimité, exorbitant, totalitaire – dont le paroxysme est la « raison d'État ». L'histoire « officielle » tire son pouvoir, la croyance dont elle bénéficie, du fait qu'elle est énoncée et répétée en de multiples lieux par des actes d'État. Jacques Derrida souligne, d'ailleurs, le problème fondamental du statut de cette « vérité » : par cet acte de reconnaissance, acquiert alors le statut de vérité ce qui, précédemment, s'était vu refuser le même statut de vérité par l'absence de reconnaissance officielle¹² – comment, alors, caractériser la vérité ?

Puisque l'État français refuse de reconnaître les exactions qu'il a commises au Cameroun, Sylvie Blocher décide de le faire à sa place. Elle s'empare des prérogatives de l'État, en particulier par ce vocabulaire de la statue érigée dans la rue, qui appartiennent traditionnellement à l'art d'État et à l'expression de la puissance publique. Cela passe par une opération, non moins évidente : l'endossement par Sylvie Blocher de la responsabilité de l'État français. Le fait que ce « je » porte les crimes perpétrés par la France soulève alors une question fondamentale, celle de l'appartenance à l'État. Toute une tradition contestataire se caractérise en effet par un refus de cette appartenance nationale : c'est par exemple proclamer que ce pays n'est pas le mien, c'est refuser de servir à la guerre et de faire siens le patriotisme et le nationalisme armé, c'est encore l'internationalisme et l'affirmation que l'appartenance de classe doit l'emporter sur l'appartenance nationale (et l'on sait, dans l'histoire de la gauche, que ce fut – c'est – loin d'être évident). Ce sont aussi les pratiques contemporains des lanceurs d'alerte, tels Edward Snowden, Julian Assange ou Chelsea Manning qui refusent de reconnaître le cadre de l'État et ce dernier comme un interlocuteur¹³. C'est l'invitation de Guy Hocquenghem : « Il nous faut être capables de décliner notre nationalité comme on décline une invitation ; qu'elle nous devienne extérieure, que nous l'arrachions de notre peau, que nous parvenions à l'indifférence qui fait les grandes passions cosmopolites.¹⁴ » Mais il reste une épineuse question : en quoi suis-je de mon pays, malgré tout ? En quoi m'a-t-il formé malgré moi, par la langue, par la culture, par l'éducation, par l'imposition de ses catégories de perception ? Il ne suffit pas de proclamer la haine de son pays pour ne pas en être : quand Michel Leiris voyage pour la mission Dakar-Djibouti avec sa haine et son dégoût de la France, il n'en reste pas moins, irréductiblement, un européen, français et blanc, dans sa perception de l'Afrique ou dans certaines de ses interactions avec les Africains qu'il rencontre.

À sa manière, Sylvie Blocher affronte ce paradoxe. Au lieu de prendre de la distance avec son État, au lieu de se soustraire à son appartenance nationale, elle choisit de l'habiter ; en acceptant d'adosser une responsabilité puisqu'elle présente ses excuses personnelles, elle assume personnellement l'histoire de l'État. J'écris « choisir » ou « accepter » mais il n'est pas certain que ce fut un choix : ce fut une réaction à la sidération, au bouleversement face à la découverte de ce que « son » État, c'est-à-dire le lieu où elle vit, travaille, inscrit sa trajectoire (voire, reçoit un

12 « En ne déclarant pas officiellement ce qui est maintenant vérité historique d'État, les présidents antérieurs, de De Gaulle à Mitterrand, étaient-ils dans le mensonge ou dans la dissimulation ? A-t-on le droit de dire cela ? Pourraient-ils à leur tour, inversement, accuser Chirac de "mentir" ? Mentent-ils les uns les autres ? Qui a menti et qui a dit la vérité ? Peut-on parler ici de mensonge ? » Jacques Derrida, *Histoire du mensonge. Prolégomènes*, Paris, L'Herne, 2005, p. 62-63 (lire, également, p. 51-68).

13 Geoffroy de Lagasnerie, *L'art de la révolte. Snowden, Assange, Manning*, Paris, Fayard, 2015.

14 Guy Hocquenghem, *La Beauté du mépris*, Paris, Serge Safran, 2015, p. 39.

salaires), avait commis et refusé de reconnaître. Toujours est-il, toutefois, qu'au moment même où Sylvie Blocher semble accepter l'État et son emprise – le fait que l'action de l'État, y compris son action passée, quand elle-même n'était pas encore une citoyenne de cet État soit fait en son nom –, elle s'arrange pour le faire éclater : elle conteste son monopole de la vérité et de l'excuse, elle s'arroge ses prérogatives réservées, celle qui échappent d'ordinaire au citoyen. Sylvie Blocher s'approprie le privilège symbolique de présenter ses excuses et d'écrire l'histoire officielle. Si elle donne un quelconque crédit à l'État, c'est donc pour le retourner contre lui, et même le faire citer à comparaître en plein cœur de Douala : ses excuses révèlent de manière criante l'absence de celles de l'État français. Ce dernier semble même pris au piège : s'il ne dit rien, il accepte d'être doublé et de se laisser voler ses prérogatives. Mais s'il conteste, ne sera-t-il pas obligé de reconnaître en creux ses propres manquements ?

Il y a quelques semaines, avec l'artiste Hervé Yamguen, avec Yves Makongo et Aude Mgba de doual'art, nous avons repéré dans la ville des lieux où installer *Bien que je n'en aie pas le droit, je vous présente mes excuses*. Un ami qui a apporté un soutien matériel décisif à la réalisation de l'œuvre avait suggéré un échangeur automobile entre les quartiers de Bonanjo et d'Akwa. Mais, en le parcourant à pieds, il est apparu démesuré : en raison de la largeur du terre-plein central, il aurait fallu ériger une statue d'au-moins cinq mètres de haut, contre trois pour l'actuelle, et une grande distance l'aurait séparée de la circulation automobile. Au carrefour Mobil Bonakouamouang, la statue a au contraire une forte proximité avec la ville, un contact avec les voitures ou les motos qui peuvent la frôler – la circulation prend même des allures de danse. Si Sylvie Blocher a certes détourné les prérogatives de l'État, il ne s'agit pas pour elle de s'emparer de son vocabulaire et de ses modes d'action, de la monumentalité de ses œuvres d'art, de la distance qu'il instaure (le général Leclerc, lui, est aujourd'hui protégé par une grille d'enceinte). Et, ainsi, par sa modestie, sa fragilité relative en raison de son accès facile (d'un accident involontaire de circulation, d'une dégradation volontaire), l'œuvre reconnaît aussi la faiblesse de la performativité qu'elle affirme. Où Sylvie Blocher trouve-t-elle sa puissance performatrice ? Dans quoi réside la valeur de son acte ? Nulle part, si ce n'est dans son audace, dans le fait que l'œuvre est bel et bien là et que nous pouvons la regarder. Sylvie Blocher ne veut pas non plus pour elle le pouvoir symbolique de l'État : elle entend seulement fragiliser l'édifice pour y introduire de la contestation, pour le subvertir.

Cette fragilité, c'est aussi celle du droit international que convoque et réinvente Sylvie Blocher. Dans le contexte de l'Afrique (post)coloniale, ce droit international a une longue histoire. Um Nyobè, persuadé de l'effectivité du droit international, a inlassablement plaidé la cause de son pays devant les institutions internationales, notamment l'ONU, souvent en vain. Cette croyance fut l'objet de vives discussions chez les indépendantistes africains, tant le droit international semblait n'avoir rien de *droit*, soumis à quelques puissances. À la mort de Patrice Lumumba, révolutionnaire congolais assassiné en 1961, Frantz Fanon tranche vigoureusement : « Il ne fallait pas faire appel à l'ONU. L'ONU n'a jamais été capable de régler valablement un seul des problèmes posés à la conscience de l'homme par le colonialisme, et chaque fois qu'elle est intervenue, c'était pour venir concrètement au secours de la puissance colonialiste du pays oppresseur.¹⁵ »

15 Frantz Fanon, « La mort de Lumumba : pouvions-nous faire autrement ? », *Œuvres*, Paris, La Découverte, 2011, p. 875. Fanon ajoute aussitôt : « Voyez le Cameroun. »

Dans cette œuvre, défiant le droit en vigueur – celui dont se prévaudront peut-être la France ou le Cameroun, lui déniait le droit d'intervenir sur ces questions historiques –, Sylvie Blocher institue un nouveau droit international. Dans plusieurs de ses textes, Derrida a appelé au « *re-nouvellement* du droit international », à « *l'expérimentation* d'un droit et d'une démocratie à venir », à tenter « une certaine idée du cosmopolitisme »¹⁶. Ce droit refuserait de laisser le jeu aux seuls États et à leurs traditionnelles raisons, il laisserait les villes, les individus, les collectifs, etc. agir sur la scène internationale. En transformant le droit existant, il transformerait les espaces, les existences, les conditions de vie qu'il rend ou non possibles. Au fond, c'est sans doute cela qui se passe sur le carrefour Mobil Bonakouamouang : une tentative pour subvertir le droit international et en faire naître un nouveau, les prémices ou le recommencement d'une lutte à venir, d'une forme renouvelée d'un vrai internationalisme.

16 Jacques Derrida, *Cosmopolites de tous les pays, encore un effort !*, Paris, Galilée, 1997, p. 58.