Document generated on 10/12/2024 3:09 a.m.

Études littéraires africaines

Beauté Congo, un art sans histoire

Anna Seiderer

Number 41, 2016

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1037796ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1037796ar

See table of contents

Publisher(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (print)
2270-0374 (digital)

Explore this journal

Cite this review

Seiderer, A. (2016). Review of [*Beauté Congo*, un art sans histoire]. *Études littéraires africaines*, (41), 108–113. https://doi.org/10.7202/1037796ar

Tous droits réservés © Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA), 2016

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

tion et que, une fois déconstruite, elle ouvre sur l'écriture d'une histoire de l'art dont – à une bien plus grande échelle – l'histoire mondiale de l'art ne peut faire l'économie.

■ Emmanuelle SPIESSE [40]

*

Beauté Congo, un art sans histoire

« Mettre à l'honneur l'extraordinaire vitalité culturelle de la République démocratique du Congo » [41], tel était l'objectif poursuivi par l'exposition présentée en 2015, pendant six mois, à la Fondation Cartier pour l'Art contemporain à Paris. Cette exposition se présentait comme un manifeste pour la Fondation qui confirmait ainsi sa mission de promotion et de diffusion de l'art contemporain africain : *Beauté Congo*

> témoigne de [son] engagement envers l'art contemporain africain. Elle s'inscrit dans la continuité des expositions individuelles [d'artistes congolais] *Bodys Isek Kingelez* (1995) et *J'aime Chéri Samba* (2004) ainsi que des expositions collectives *Un art populaire* (2001) et *Histoires de voir, Show and Tell* (2012) [42].

Le parti pris de la Fondation est de présenter, comme œuvres d'art contemporaines, des travaux qui sont généralement tenus en marge du champ, catalogués comme art « naïf », « art brut » ou encore comme « art populaire ». Ce changement de regard s'inscrit dans la continuité d'un mouvement initié, en France, par l'exposition *Magiciens de la Terre*, présentée au Centre Pompidou en 1989.

Cette posture institutionnelle de défense et de reconnaissance de ces formes d'arts « non occidentales » se fonde sur un discours ambivalent dont nous tenterons d'expliciter les contradictions. Au-delà des enjeux politiques explicites et des répercussions économiques évidentes, il s'agit de voir si cette posture ne reconduit pas une exotisation qu'elle cherche précisément à abolir, et qui correspondrait à ce que Foster qualifie, dans son désormais célèbre texte « L'artiste en ethnographe », de « paternalisme idéologique » [43].

---

printemps/été 2013 : https://critiquedart.revues.org/8282 [mise en ligne le 24 juin 2014 ; consultée le 15 avril 2016].

[40] Chercheuse associée au LAM – Les Afriques dans le monde, Bordeaux.

[41] Extrait du dossier de presse.

[42] Extrait du dossier de presse.

[43] FOSTER (Hal), *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*. Bruxelles : La Lettre Volée, 2005, 217 p.

En effet, si la grande affluence du public [44] confirme un intérêt général pour les pratiques artistiques contemporaines africaines, il convient d'analyser le dispositif scénographique de l'exposition, à travers lequel ces œuvres sont appréhendées. Permet-il d'assurer une rupture avec la lecture exotique qui a longtemps prévalu dans l'histoire de la réception des arts d'Afrique ? À quel prix cette reconnaissance institutionnelle est-elle opérée ?

Une histoire en creux

Le commissaire de l'exposition, André Magnin, est un acteur majeur de la scène artistique africaine qu'il a parcourue pendant de nombreuses années afin de constituer la collection d'art contemporain africain (CAAC) de Jean Pigozzi à Genève. Lorsque Magnin présente l'art congolais comme une production autotélique, ne renvoyant qu'à ses propres formes ou à sa propre esthétique, son discours soulève un certain nombre de questions et cristallise les paradoxes qui marquent l'exposition :

> L'art congolais n'appartient qu'à lui-même. Il est vain de chercher à l'inscrire dans l'histoire de l'art. Il n'y a pas de discours pour conduire le goût, pour justifier un trait, une forme ou une couleur. Cet art s'appréhende par la connivence des regards. [...] Cet art ne se rattache à rien. Le public n'a pas de mode d'emploi pour le goûter, sinon une disponibilité d'esprit qui le fera se l'approprier, chacun à sa manière [45].

Se croisent ici trois registres de discours : le registre dominé par la conception romantique de l'art développée au XIXe siècle, le registre qui est porté par l'histoire coloniale à laquelle l'histoire de l'art moderne congolais est intimement liée et celui qui est induit par l'économie libérale qui universalise ces œuvres en les présentant comme de purs objets de délectation, c'est-à-dire en les transformant en marchandises.

Pourtant, les œuvres exposées comme certains textes du catalogue contredisent précisément cette rhétorique de l'art pour l'art en réinscrivant ces productions dans une démarche heuristique, loin de la partialité du jugement de goût auquel elles pourraient être réduites dans une perspective esthétisante.

---

[44] L'exposition fut prolongée jusqu'à fin janvier 2016.

[45] MAGNIN (A.), « 90 ans d'art moderne et contemporain au Congo », dans *Beauté Congo, 1926-2015 : Congo Kitoko*, *op. cit.*, p. 25.

Cette dernière est condamnée par Walter Benjamin qui dénonce une « théologie de l'art » [46] à laquelle il reproche de manquer les aspects sociaux et politiques. D'une plume plus grinçante, Chinua Achebe compare cette posture à « un quelconque morceau de merde de chien désodorisé » [47]. La trivialité du propos est proportionnelle à la doctrine que dénonce l'auteur, à savoir la « déréalisation » de l'objet par sa réification comme marchandise. En termes marxiens, nous dirions qu'il condamne la substitution de la valeur d'échange à la valeur d'usage (celle-ci étant, pour une œuvre, son inscription sociale et sa portée politique).

Comment l'exposition met-elle paradoxalement en œuvre cette « déréalisation » des productions congolaises ? Elle se déploie en cinq périodes réparties sur deux étages. Le sous-sol est consacré aux « artistes précurseurs » – les peintres modernes du Congo des années vingt aux années cinquante –, à la photographie qui couvre les dernières années de la période coloniale jusqu'aux années soixante-dix avec les photos de Jean Depara et d'Ambroise Ngaimoko, et enfin à l'élan postmoderniste des années quatre-vingt, représenté par les sculptures et installations de Bodys Isek Kingelez et Rigobert Nimi. Le rez-de-chaussée présente les toiles grand format des figures majeures de la peinture populaire comme Chéri Samba, Chéri Chérin, Moke, le bédéiste Papa Mfumu'eto 1er et leurs successeurs JP Mika et Monsengo Shula. Une sélection musicale diffuse des rythmes entraînants dans cette salle aux couleurs éclatantes [48]. Enfin, la quatrième section est consacrée à la dernière génération d'artistes comme le collectif kinois *Eza possible*, Pathy Tshindele, ou encore Kura Shomali.

L'intérêt majeur de l'exposition est de rassembler cette grande diversité d'œuvres modernes et contemporaines. Ce qui surprend, par contre, c'est le contraste entre la dimension provocatrice des œuvres contemporaines, qui se manifeste autant par la composition graphique que par les couleurs éclatantes et contrastées, et ce qu'on pourrait appeler la « docilité » des tableaux modernes. Si les toiles contemporaines sont pour la plupart de véritables satires sociales qui dépeignent avec humour et sarcasme une situation politique désastreuse, les peintures modernes (datant des années 1920-1930) rassemblées au sous-sol de la Fondation frappent par le caractère

---

[46] BENJAMIN (Walter), *L'Œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique* [1955]. Paris : Gallimard, 2000, 281 p.

[47] ACHEBE (Chinua), *Morning Yet on Creation Day*. Michigan : Heinemann Educational, 1975, 19 p.

[48] La sélection a été faite par Vincent Kenis et Césarine Sinatu Bolya.

apparemment dépolitisé de leurs motifs représentant essentiellement la faune, la flore et des scènes de vie quotidienne. Or, ces deux « impulsions artistiques » [49] sont pourtant bien inscrites dans l'his-toire politique du Congo.

Un horizon colonial

La première génération d'artistes exposés dans la partie réservée à la « peinture moderne » a été « découverte » par le fonctionnaire colonial belge Georges Thiry [50], tandis que la seconde a été formée à l'Atelier du Hangar, fondé à Élisabethville (aujourd'hui Lubumbashi) par l'officier de marine français Pierre-Romain Desfossés au lendemain de la seconde Guerre mondiale [51]. Deux films coloniaux réalisés en 1952 décrivent l'avènement de la peinture de chevalet pratiquée par les artistes de ces deux générations comme la réalisation d'une « ambition civilisatrice ». Dans *Arts congolais aujourd'hui*, Gérard De Boe précise que c'est

> l'exemple de nos explorateurs et l'importation européenne de papier, de crayons et de colorants qui détermina l'entrée de nos Congolais dans l'art du chevalet [...] C'est ainsi que sont nées certaines écoles dont l'ambition civilisatrice avouée dans le choix des sujets comme dans son interprétation et son expression donne lieu à des imitations quelque fois un peu serviles mais dont les productions font présager beaucoup [52].

Dans *Peintres bantous*, André Scohy tente d'établir des résonnances avec des courants des maîtres anciens ; il fait de Tombé le « Breughel africain », de Kiabella le « primitif Siennois » ou de Bela Sara l'inventeur d'un style, « le digitalisme » (la peinture avec le doigt). Le propos de Scohy est symptomatique de l'ambivalence historiquement accordée à ces productions, qui sont appréciées parce qu'elles confirment la réussite du projet civilisateur, incarné en ce cas dans le champ de l'art par la peinture de chevalet, mais qui

---

[49] MAGNIN (A.), « 90 ans d'art moderne et contemporain au Congo », *art. cit*, p. 24.

[50] Parmi ces artistes, mentionnons Albert et Antoinette Lubaki, Djilatendo, Paul Mampinda, Ngoma.

[51] Concernant Pierre-Romain Desfossés, voir la note *supra*. Les artistes de l'Atelier du Hangar d'Élisabethville exposés sont : Bela Sara, Buya, Grégory, Norbert Ilunga, Sylvestre Kaballa, Kabeya, Kayembe, Raphaël Kalela, Jean-Bosco Kamba, Oscar Kilima, Lukanga, Pilipili Mulongoy, Mwema et Mwenze Kibwanga.

[52] Extrait du film de Gérard De Boe, *Arts congolais aujourd'hui.* Bruxelles : Centre d'information et de documentation du Congo belge et du Ruanda Urundi (CID), 1952, 10.45'

témoignent simultanément d'une étrangeté fascinante, en représentant

> d'abord des scènes de vie quotidienne, mais bientôt de ces formes familières fusèrent une vie chaotique, un ordre baroque, des figures inquiétantes apparurent, des objets de cauchemars, comme dans un acte de sorcellerie ces formes se disloquèrent, se mirent à tournoyer dans un vent de folie ou de magie, tout est mystère dans cette peinture congolaise, quelle hérédité ensevelie chargée d'ésotérisme et de traditions vient de revoir le jour par l'expérience d'Élisabethville ? [53]

Pour une histoire de l'art critique

Ces discours à la tonalité quasi-mystique contrastent avec l'analyse du romancier Jean Bofane In Koli, qui ébauche une histoire de l'art congolais en rappelant les contextes sociaux et politiques de chacun des peintres exposés afin d'élaborer une lecture critique des œuvres :

> Djilatendo évoque plus qu'il n'affirme. Son bestiaire se compose de léopards tracés à gros traits rapides, de canetons en file indienne qui préfigurent les jeunes prostituées du même nom, parcourant les mines artisanales sur d'étroits sentiers [54].

L'exploitation des mines du Kasaï, la prostitution, les rapports de domination qui se polarisent entre les Balubas et les administrateurs coloniaux sont, d'après lui, au cœur des tableaux. La composition formelle des tableaux de Mampinda s'apparente aux inventaires dressés par les administrateurs coloniaux : dans ses œuvres, l'artiste classe et organise la vie quotidienne au Kasaï dans les années trente ; ses toiles sont, à ce titre, paradigmatiques des changements provoqués par la présence coloniale.

Si *Beauté Congo* a le très grand mérite de présenter des œuvres majeures de la création artistique congolaise, le dispositif scénographique tisse une trame narrative qui les coupe de la complexité sociale et historique dont elles sont porteuses. La scénographie construit une histoire de l'art du Congo qui se réduit à un enchaînement chronologique de productions formelles se succédant les unes aux autres. Ainsi, les peintures modernes présentées au sous-sol se caractérisent par leur « originalité aimable » [55], qui contraste avec les

---

[53] Extrait du film d'André Scohy, *Peintres bantous*. Bruxelles : CID, 1952, 12'.

[54] BOFANE In Koli (Jean), « Démystifier la tradition », dans *Beauté Congo, 1926-2015 : Congo Kitoko*, *op. cit.*, p. 58.

[55] Expression d'André Scohy dans *Peintres bantous*, *op. cit.*

œuvres contemporaines exposées à l'étage, d'où fusent des couleurs éclatantes et dont les thèmes satiriques se mêlent aux rythmes de musique populaire. Mais dans les deux cas, c'est-à-dire lorsque la portée critique est passée sous silence ou lorsqu'elle devient au contraire le thème central des œuvres (voire leur raison d'être), elle est subsumée dans un regard esthétisant qui transforme ces gestes artistiques éminemment politiques en biens culturels.

■ Anna SEIDERER [56]

*

D'une rive à l'autre du fleuve Congo : les expositions *Modernités plurielles* et *Beauté Congo*

23 octobre 2013. Après plusieurs semaines de fermeture de son cinquième niveau, le Centre Pompidou ouvre les portes de sa toute nouvelle exposition : *Modernités plurielles de 1905 à 1970*. L'accrochage inédit de mille pièces issues des collections modernes du musée entend concourir à un rééquilibrage de la représentativité d'artistes ou de collectifs minorés sur la scène internationale, au travers de la présence renforcée des artistes femmes et de l'élargissement géographique aux espaces trop souvent marginalisés. En ouvrant le compas au maximum, la chronologie retenue tente d'échapper au biais ethnocentrique relatif au concept même de « modernité artistique » : toutes les conceptions culturelles de la notion d'*art moderne* doivent pouvoir être réunies lors de cette exposition.

À cette occasion, le continent africain se voit octroyer une salle spécifique, réunissant quatorze œuvres (peintures sur toile et sculptures). Parmi cette sélection drastique d'art africain, la part belle est faite à un pays occupant jusque-là une place périphérique sur la scène artistique internationale : le Congo-Brazzaville [57]. Trois œuvres sont mises en pleine lumière pour la première fois [58] : deux huiles sur toile de dimension modeste datant de 1958, *Marché en AEF* de Nicolas Ondongo et *Retour au marché* de Jacques Zigoma, ainsi qu'une grande gouache sur toile, sans titre et sans date, de Marcel

[56] Maîtresse de conférences en arts plastiques à l'Université de Paris 8.

[57] Jusque-là, aucune présence d'artiste originaire du Congo-Brazzaville dans un musée de renommée internationale n'avait été enregistrée, à l'exception notable de la plasticienne Bill Kouélany lors de la *Documenta* de Cassel en 2007.

[58] Auparavant conservées au Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie, puis acquises par le Musée du Quai Branly, ces œuvres n'avaient jamais été présentées au public.