

## De la consommation d'un art de la proximité à Kinshasa

Jean Kamba

Numéro 139, hiver 2022

Performance et art actuel en Afrique. Le cas du Cameroun, de la RDC et de la Tunisie

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/98220ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Kamba, J. (2022). De la consommation d'un art de la proximité à Kinshasa. *Inter*, (139), 24–31.

DE LA CONSOMMATION  
D'UN ART DE LA PROXIMITÉ  
À KINSHASA

JEAN KAMBA

La célèbre exposition *Les magiciens de la terre* a orienté ou imposé un regard quant à la redéfinition ou à l'extension de la notion de l'art à l'occidental. Bien sûr que les *ready-mades* de Marcel Duchamp avaient déjà donné le *go*, mais avec cette exposition organisée en 1989, en France, l'Afrique s'est vue orientée vers un nouveau regard : celui de l'art contemporain qui prend en compte des pratiques longtemps vues comme autres choses que de l'art sur ce continent.





Une approche définitionnelle s'inscrit au cours du XX<sup>e</sup> siècle, période pendant laquelle « on assiste à une recherche de propositions et d'expressions "artistiques" – ou considérées comme telles en Occident – dans des pays ou des cultures pas encore touchés par le monde de l'art et son marché »<sup>1</sup>.

## PEINTURE PERFORMATIVE

À Kinshasa, entre les années soixante-dix et quatre-vingt-dix, dans de nombreuses maisons, surtout dans la « cité »<sup>2</sup>, il était constaté, accrochés aux murs, des tableaux de peinture réalisés par ceux qui sont aujourd'hui appelés des peintres « populaires »<sup>3</sup>. Ces tableaux illustraient les scènes de la vie quotidienne avec ces thèmes de prédilection : *Etumba ya bana bakotaka te (Quand les enfants se bagarrent, il ne faut pas que les parents s'en mêlent*, « cette image simple raconte une histoire dynamique, cocasse et cruelle, qui renvoie au vécu de n'importe quel Kinois »<sup>4</sup>), *Biliaki nga bikoki (Le danger m'arrive)* et *Mami wata (Sirène, d'où la dénomination de watistes accolée à ces artistes)*.

Bambi Ceuppens écrit à ce sujet :

André Scohy est peut-être le premier à avoir décrit l'apparition des peintres populaires lorsqu'il parlait des peintres travaillant dans les cités et n'ayant pas de formation reconnue si ce n'est celle qu'ils se prodiguaient l'un à l'autre. Alors que certains d'entre eux captaient l'attention des Européens, on en sait peu sur ceux qui produisaient pour un public congolais... Les peintures sont d'abord apparues sur les murs des salles de séjour de la classe moyenne (urbaine) congolaise montante, celle de ceux que l'on appelait "les évolués"<sup>5</sup> durant les années cinquante. [...] Les salles de séjour permettaient aux "évolués" d'établir des relations avec les agents coloniaux afin d'améliorer leur statut social<sup>6</sup>.

Cette conception entre un peu dans la logique de Roland Barthes pour qui « ce qui caractérise les sociétés dites avancées, c'est que ces sociétés consomment aujourd'hui des images, et non plus, comme celles d'autrefois, des croyances ; elles sont donc plus libérales, moins fanatiques, mais aussi plus "fausses" (moins "authentiques") »<sup>7</sup>. L'acquisition d'œuvres d'art s'inscrit non seulement dans la logique « active » de la consommation de l'art, avec des achats en âme et conscience ainsi qu'en connaissance de cause, mais aussi dans la logique « passive », par l'entremise d'acquisitions sous l'influence du voisin...

Les peintres populaires utilisaient des matériaux qui seraient aujourd'hui qualifiés de « pauvres »<sup>8</sup>, tels que des sacs de farine<sup>9</sup> et des pattes de presse d'imprimerie, afin de dessiner des formes humaines dans une logique de représentation de la société congolaise. Il s'agissait pour ces artistes d'une sorte de miroir de la société. La plupart étaient autodidactes et travaillaient en marge de la scène artistique officielle, jusqu'à la période au pouvoir du président Mobutu, chapeauté par les académiciens, ceux de l'Académie des beaux-arts de Kinshasa, tels qu'Alfred Liyolo et Lema Kusa<sup>10</sup>.

Cette peinture, inspirée directement du vécu quotidien et du contexte sociopolitique congolais, offrait une image partielle du fonctionnement de la société :

Outre qu'elles contiennent du texte qui peut être lu, les peintures populaires, comme les objets « ethno-graphiques » tels que lesalebasses décorées ou les couvercles sculptés, sont conçues pour être utilisées plutôt que pour être contemplées.

De portée sociale, outil de communication, elles sont des objets de pouvoir à dimension performative : tout comme le pouvoir d'objets rituels de base traditionnelle est défini par leur efficacité rituelle, la valeur des peintures populaires est déterminée par leur pouvoir visuel, c'est-à-dire la force avec laquelle elles exécutent la fonction visée<sup>11</sup>.

La liste de figures tutélaires de cette tendance artistique va de Tshibumba à Chéri Samba et Cheri Benga, en passant par les peintres Moke et Bodo :

Ceux-ci ont acquis le statut d'« artistes populaires » ou « watistes » grâce à la facilité de leur langage plastique immédiatement compréhensible par le public. Le style de l'art populaire et celui de l'art naïf mêlent allégories sociales et satire. Ces thèmes explorent allègrement les dysfonctionnements dans tous les secteurs de la vie du pays. Les artistes populaires ne travaillent sous aucune contrainte, ils expriment leur vision du monde, leurs fantasmes, en se défoulant sur leurs toiles qu'ils élaboussent d'un humour qui est, par contre, tout sauf naïf<sup>12</sup>.

Dans le contexte des années soixante-dix à quatre-vingt-dix, ces réalisations étaient bien consommées et appréciées, car elles communiaient avec la vie quotidienne de la population tout en fonctionnant sur les plans esthétique, didactique et ludique.

Pour que la population ait eu envie de se procurer ces œuvres, des stratégies ont été déployées afin d'attirer la curiosité : « J'avais remarqué que les gens dans la rue passaient devant les tableaux, les regardaient en un clin d'œil mais ne s'arrêtaient pas. Je me suis dit que, si j'ajoutais un peu de texte, les gens seraient obligés de s'arrêter, de passer un petit peu de temps pour lire, donc mieux pénétrer l'œuvre pour l'admirer<sup>13</sup>. » Ces dernières phrases témoignent de l'objectif premier de ces artistes : communiquer avec leur environnement immédiat. Il n'était nullement question du « marché de l'art » ou des galeristes, mais de la population qui les entourait.

Cet ensemble d'artistes congolais, artistes populaires aujourd'hui tant adulés sur la scène artistique internationale et présentés dans de grandes institutions muséales et galeries du monde, s'est malheureusement vu déconnecté de sa cible première, la population environnante, au profit du capitalisme du marché. Le prix de vente des œuvres a augmenté pour créer une sorte de vedettariat autour de ces artistes, au point de rendre leurs œuvres sacrées et inaccessibles, car le marché de l'art, les marchands et les galeries ont imposé leurs lois : « Dans les années soixante-dix-quatre-vingt, on se connaissait tous, mais on n'avait pas souvent le temps de se voir. Chacun travaillait dans son coin et notre inspiration avait la même source. D'ailleurs, on trouvait souvent les mêmes thèmes chez les uns et chez les autres. Comme il n'y avait ni musée ni galerie, on exposait nos tableaux dans la rue pour qu'ils soient vus de tout le monde, c'était la meilleure façon de diffuser notre travail et c'était ce que nous préférons<sup>14</sup> [...] »

- 1 Marco Meneguzzo, *L'art au XX<sup>e</sup> siècle II : l'art contemporain*, Hazan, 2007, p. 137.
- 2 Ce lieu peut être défini dans le contexte colonial comme le milieu où habitaient les « indigènes » ou la « grande masse ». Ce concept a gardé une grande partie de son fonctionnement encore aujourd'hui même dans le langage des habitants de Kinshasa.
- 3 « C'est moi qui ai donné à notre peinture le nom de "peinture populaire". Lorsque je me suis installé à mon compte, j'entendais dire que je faisais de la peinture naïve. J'ai consulté le dictionnaire et j'ai vu que ça ne me correspondait pas. Le mot *naïf* ne m'intéressait pas trop et j'ai préféré le mot *populaire* qui s'est imposé et que tout le monde a repris. C'est une peinture qui vient du peuple, concerne le peuple et s'adresse au peuple. Elle est tout de suite comprise par tous et le peuple s'y reconnaît. ». Chéri Samba, « Entretien avec Chéri Samba », *Beauté Congo, 1926-2015 : Congo Kítoko* [catalogue d'exposition], Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2015, p. 189.
- 4 Frédéric Lomami Haffner, « *Moke tambula malembe* », *ibid.*, p. 165.
- 5 La catégorie sociale des « évolués » est apparue brutalement au sortir de la Seconde Guerre mondiale. Le Congolais qui méritait ce titre était celui qui remplissait les conditions suivantes : avoir un degré d'instruction ; avoir une situation matérielle honorable ; avoir la conscience professionnelle et les responsabilités assumées ; faire preuve d'une bonne moralité ; faire l'adoption d'un mode de vie, des valeurs, des mœurs et des comportements de Blancs. Cf. Jean-Marie Mutamba Makombo, *Du Congo belge au Congo indépendant, 1940-1960 : émergence des évolués et genèse du nationalisme*, I.F.E.P., 1998, 688 p.
- 6 Bambi Ceuppens, « La peinture populaire congolaise dans la perspective de l'histoire longue du dessin au Congo », *Congo art works : peinture populaire*, Racine, 2016, p. 140-141.
- 7 Roland Barthes, *La chambre claire : note sur la photographie*, Gallimard et Seuil, 2018, p. 182-183.
- 8 Loin de l'art pauvre, il est ici question du monde « professionnel » où s'imposent des toiles et peintures de « qualité » qui garantissent la vie de l'œuvre...
- 9 Il s'agit surtout de ceux de la société MIDEMA (Minoterie de Matadi).
- 10 Cf. Jean Kamba, « L'évolution des arts plastiques congolais et le vocabulaire de jeunes artistes de Kinshasa », *Les annales de l'ABA*, n° 7, janvier 2019, p. 117-118.
- 11 B. Ceuppens, *op. cit.*, p. 147-149.
- 12 J. Kamba, *op. cit.*, p. 118.
- 13 C. Samba, *op. cit.*, p. 188.
- 14 *Ibid.*, p. 190.
- 15 B. Ceuppens, *op. cit.*, p. 141.
- 16 Bogumil Jewsiewicki, cité dans *ibid.*, p. 141.
- 17 F.-L. Haffner, *op. cit.*, p. 166.
- 18 Cf. J. Kamba, « Sérénade », *Megalopolis : Stimmen aus Kinshasa*, Grassi Museum, 2019, p. 52-59.
- 19 Cet art est défini ci-avant par Chéri Samba.
- 20 Sandra Federici, « La bande dessinée Congo 50 ou la mémoire collective d'une indépendance difficile », *Continents manuscrits : la matière Congo*, n° 4, 2015, doi.org/104000/coma.535.
- 21 Christophe Cassiau-Haurie, *Histoire de la BD congolaise*, L'Harmattan, 2010, p. 29.
- 22 Manda Tchewba, cité dans *ibid.*, p. 37.
- 23 *Ibid.*, p. 51.
- 24 *Ibid.*, p. 66.
- 25 Nancy Rose Hunt, « Papa Mfum'u'Eto 1<sup>er</sup>, star de la bande dessinée kinoise », *Beauté Congo, 1926-2015 : Congo Kítoko*, *op. cit.*, p. 226.
- 26 Jaspe Saphir Mfum'u'Eto, cité dans *ibid.*, p. 269.
- 27 Les *wenze* sont des marchés du quartier ou de la cité.
- 28 C. Cassiau-Haurie, *op. cit.*, p. 79.
- 29 N. R. Hunt, *loc. cit.*
- 30 Les *Nganga Nkisi* sont les détenteurs de connaissances et de pouvoirs ancestraux jouant le rôle de guérisseurs dans les villages et, actuellement, dans les villes.
- 31 Cette tendance évangélique a envahi l'Afrique subsaharienne vers les débuts des années quatre-vingt-dix. Ayant une forte influence sur les croyants, vu les messages d'espoir devant la pauvreté qui règne dans les pays, la plupart des gens ayant quitté l'église catholique qu'ils appellent « maison mère », cette tendance, à la suite de la prédication des deux vagues de missionnaires au Congo (XV<sup>e</sup> siècle et XX<sup>e</sup> siècle), a contribué à l'éloignement des Congolais de beaucoup de pratiques culturelles, les considérant désormais comme païennes et, de surcroît, issues de la sorcellerie.
- 32 Michel-Ange Mupapa Say, *Le Congo et l'Afrique à l'ordre du troisième millénaire : pathologie d'un sous-développement*, Presse Universitaire du Congo, 2004, p. 135.
- 33 Ce festival a notamment été initié depuis 2014 par l'artiste plasticien congolais Eddy Ekeke, l'anthropologue française Aude Bertrand, l'artiste congolais Lambert Museka et l'artiste français Arthur Poutignac.

p. 26  
Géraldine Tobé, *Sacrifices*, 2015.  
Photo : Isaac Sahani Dato.

Cette logique de proximité, entre le créateur et son public, a perdu de sa substance aujourd'hui. Il est à constater que « la peinture populaire a commencé à fleurir après que le Congo a gagné son indépendance, en 1960, lorsque la classe moyenne urbaine inférieure a commencé à rivaliser avec la bourgeoisie congolaise en accrochant des peintures dans sa pièce de séjour »<sup>15</sup>. Notons de plus que « [l]es peintures se sont fait leur place dans les habitations des populations locales au cours des années soixante-dix, aux côtés d'autres formes d'aménagement intérieur telles qu'illustrations de magazines, reproductions mécaniques d'images de saints, casseroles émaillées, peaux d'animaux sauvages, sculptures et ouvrages en cuivre repoussé du marché touristique »<sup>16</sup>.

Autres temps, autres mœurs, il n'est plus question de l'époque des exploits et des expositions en plein air, à l'exemple du célèbre peintre populaire Moke : « [À] la fin des années soixante-dix, [...] dans son atelier situé entre les avenues Kasa-vubu et Bolobo, le public kinoise peut voir les dernières facéties de Moke lorsqu'il les expose, et ses œuvres sont accueillies par la foule comme le dernier tube de Zaïko Langa Langa ou de Koffi Olomide<sup>17</sup>. »

Le contexte actuel et les pesanteurs sociopolitiques de l'art dans le monde, en général, et de celui de la RD Congo ou de Kinshasa<sup>18</sup>, en particulier, font en sorte que l'aspect performatif constaté chez les artistes populaires des années soixante-dix à quatre-vingt-dix ne se reproduit plus autant qu'avant. Il est plutôt question d'une autre réalité, celle dictée présentement par le marché de l'art dans la forme et le contenu de la peinture populaire. Les « commanditaires » ou mécènes d'hier ont laissé place à une autre catégorie d'acteurs intervenant dans ce secteur. Et c'est plus aux questions du marché de l'art que ces acteurs cherchent aujourd'hui à répondre. Le public, de qui est tiré le sens du concept « art populaire », est oublié, et rien n'est fait pour renouer avec lui ; au contraire, les enjeux sur les prix et la mise sur orbite des artistes priment.

Cette approche déconnecte substantiellement ces artistes de leurs cibles d'avant, car les bailleurs de fonds (agents, galeristes, *sponsors*, curateurs, collectionneurs, etc.) fournissent des supports (toiles, peintures, etc.) de qualité « professionnelle ». Le langage visuel ainsi que les buts ne sont plus ce qu'ils étaient. Malgré cette distanciation dans la diffusion de leurs œuvres, ces artistes continuent tout de même à puiser de quoi nourrir leurs créations en vivant auprès de leurs cibles d'avant, donc dans la cité.

D'autres ont complètement changé la vision populaire de leur art en le sophistiquant jusqu'à exploiter des thématiques axées sur l'astronomie ou des sujets élitaires. Ces artistes, se nourrissant de « tripes populaires crues », sont donc passés du *réel* art populaire<sup>19</sup> à l'« art boursier » orchestré par l'imposant marché de l'art et ses auxiliaires. Influences sans doute distillées par des commanditaires de tableaux dans le but de satisfaire un marché qui voudrait imposer ses goûts afin de nourrir les ambitions boursières du monde de l'art.

Ce constat a même poussé d'aucuns à qualifier les artistes populaires d'« exécutants » : les *vrais* artistes seraient les commanditaires qui soufflent aux artistes populaires des sujets et des thématiques à peindre. Cette réalité est décrite ainsi par Sandra Federici : « Dans une œuvre de commande, la créativité de l'auteur est prise dans une relation de dépendance avec un financeur public ou privé, c'est-à-dire une instance hétéronome qui conditionne les contenus et les formes du média, et qui oblige les auteurs à travailler sous la supervision d'un *editor* qui garantit la cohérence du résultat avec les buts du projet<sup>20</sup>. »

## DU SOL AUX VITRINES

D'après Christophe Cassiau-Haurie, les années soixante s'avèrent une période importante dans l'histoire de la bande dessinée de la RD Congo, car « le vrai démarrage du 9<sup>e</sup> art national se situe durant cette décennie avec, en particulier, deux revues très populaires pour la jeunesse du pays : *Jeunes pour jeunes* et *Mwana Shaba Junior*. Très vite la BD fait des adeptes sur tout le territoire, les jeunes lecteurs découvrant un média en phase avec leurs préoccupations, leurs codes et leur langage. Certains dessinateurs à peine plus âgés que leurs lecteurs deviennent célèbres et vont servir de modèles aux générations qui leur succéderont »<sup>21</sup>.

Manda Tchewwa pense que la revue *Jeunes pour Jeunes*, avec ses séries, se fait « l'écho de la turbulence d'une jeunesse marginale très portée vers une certaine pugnacité dominée par des rivalités anodines. Ici les affrontements des bandes ou des *leaders bills* trouvent leur meilleure expression sous la forme des combats de rue, souvent en duel »<sup>22</sup>. Avec ce propos se dégage la portée du rapport entre l'œuvre et le public immédiat. Fait qui n'est plus observable actuellement sur la scène artistique congolaise où les créateurs visent exclusivement le public occidental dans toute la chaîne de création de leurs œuvres.

Dans la décennie de 1970 se développe aussi un cousinage :

En parallèle à la bande dessinée, cette décennie est aussi, et surtout, l'époque où l'on découvre les talents des artistes populaires zaïrois. 1973 voit l'organisation par le critique d'art Célestin Badibanga et Jean-Pierre Jacquemin de *Art partout*, première exposition du genre, à Kinshasa. Peu académiques, loin de tout réalisme, puisant leur inspiration dans le vécu quotidien, certains artistes n'hésitent pas d'illustrer les propos des personnages comme dans une bande dessinée. Ce cousinage entre ces deux formes d'expression artistique que sont la peinture et la BD va durablement marquer l'itinéraire de cette dernière<sup>23</sup>.

Il en va de même dans l'univers romanesque. Des acteurs se sont affairés à créer, d'abord pour le public local et immédiat, à l'exemple de l'écrivain populaire Zamenga Batukezanga :

[A]près avoir vu plusieurs de ses textes adaptés en BD par Saint-Paul, [il] décide, à la fin des années quatre-vingt, de publier une série d'albums dans sa maison d'édition Zabat. Il avait créé celle-ci dans sa ville d'origine, Luozi, dans le Bas-Congo, afin de toucher un maximum de lecteurs, en particulier les populations peu alphabétisées. [...] Zamenga y développe plusieurs thèmes déjà abordés dans ses romans et insiste sur les travers de la société zaïroise et la nécessité de revenir à des valeurs traditionnelles telles que la solidarité, le respect des anciens<sup>24</sup>...

Dans l'univers des bandes dessinées produites dans les années quatre-vingt-dix, Papa Mfumu'Eto est l'un des artistes dessinateurs à classer parmi ceux qui se sont inscrits, à la première heure, dans la logique de l'expression artistique populaire typiquement congolaise avec sa *Revue Mfumu'Eto*. Or, le même phénomène de déconnexion, après contact avec le marché de l'art international, est actuellement constaté avec lui. Pourtant, avec ses réalisations, « cet artiste a produit plus de 200 fanzines comprenant environ 115 titres différents, avec un nombre d'épisodes allant de 3 à 40 par série, presque toujours en lingala, la langue de Kinshasa »<sup>25</sup>.

Cette production de bandes dessinées relatant la vie quotidienne était vendue et massivement consommée par les Kinois vers les années quatre-vingt-dix. Les BD étaient des produits de culture accessibles, à la portée de la bourse de la population :

Je visais le public le plus large possible. Les lettrés, les semi-lettrés, les analphabètes, les intellectuels, les illettrés, bref tout le monde. Seulement, j'ai donné une légère priorité à la gent féminine et aux enfants. À l'époque, beaucoup d'intellectuels considéraient que la *Revue Mfumu'Eto* était destinée exclusivement aux enfants. Mais au fur et à mesure, ma revue est arrivée dans les foyers et dans les imaginations. Les adultes, les fameux intellectuels, ont commencé à y jeter un coup d'œil, puis se sont mis à la lire<sup>26</sup>.

Ce succès se mesurait par le fait que les Congolais de toutes les couches lisaient ses productions artistiques, car accessibles tant sur la forme que sur le fond. Aussi, c'étaient des produits de culture vendus dans des *wenze*<sup>27</sup>, soit étalés à même le sol et assortis de commentaires du vendeur à la criée ; les mamans, après avoir effectué leurs courses, ne manquaient pas de s'offrir un nouveau numéro pour aller le lire en famille. Cette revue était, d'après Cassiau-Haurie, « le reflet de la culture urbaine, constituée de fascicules bon marché conçus artisanalement et distribués sur le marché à même le sol dans les "librairies par terre". Ces revues très modestes, publiées en lingala, sont diffusées en dehors du circuit des librairies traditionnelles »<sup>28</sup>.

Il est de plus constaté qu'« après ce succès, Papa Mfumu'Eto commence à avoir son propre lectorat et à diversifier sa production, tout en continuant à parler du quotidien et du surnaturel. Il est le seul à utiliser le fanzine pour gagner sa vie, à réussir à captiver des publics multiples (des intellectuels jusqu'aux femmes des marchés) et à traiter de la vie, de la mort, de la recrudescence des conflits domestiques, de la politique nationale et de sa ville, explosive et étourdissante »<sup>29</sup>.

Bien qu'il garde ses compositions d'origine, le dessinateur Papa Mfumu'Eto ne produit plus et ne procède plus de la même manière qu'avant. Il est désormais, par la force du temps et du marché, présenté en tant qu'artiste contemporain dans des expositions à l'international. Ses planches ne sont plus accessibles à la population congolaise, car elles ont acquis le statut d'« œuvres d'art » et sont vendues auprès de collectionneurs et de marchands sous d'autres formats. Ce sont aujourd'hui des toiles qui sont présentées, dans la logique du *white cube* en Occident, aux ventes aux enchères, contrairement aux ventes à la criée dans les *wenze* de Kinshasa à même le sol.

## PERFORMANCE RITUALISTE ET CARNAVALESQUE

Deux choses à retenir : parler de l'art performance, actuellement, à Kinshasa, c'est évoquer deux grandes approches scéniques qui sont axées sur le *rituel* et le *carnavalesque*. Bien que ces notions s'interpénètrent, il y a lieu de souligner quelques aspects qui font que l'une se distingue de l'autre.

Naturellement, l'art performance renvoie aux rituels et rappelle le côté cérémoniel qui a caractérisé et continue de caractériser la société humaine. Dans le volet rituel, les performeurs de Kinshasa ont tendance à se parer d'accoutrements rappelant les *Nganga Nkisi*<sup>30</sup>, avec tous les attributs ou les objets du pouvoir mystique qu'ils possèdent. Les gestes et mouvements, suivis des installations (bougies, lampes rustiques ou sang d'animaux) qui accompagnent leurs cérémonies urbaines, rappellent celles de la guérison, du jet des sorts ou de la libération des âmes emprisonnées dans la société africaine précoloniale.

Pour les artistes performeurs s'inscrivant dans cette approche, il est souvent question d'évoquer les problématiques qui touchent la marche de la cité, celles liées au dysfonctionnement du pays, en rappelant inconsciemment, dans une métaphore, ce qui se faisait à l'époque des ancêtres. Symboliquement, ils veulent discourir mais, face au public kinois, qui est en majorité influencé par la tendance des « églises de réveil »<sup>31</sup>, le message ne passe pas. Ces performeurs et leurs œuvres sont traités comme des sorciers et sont pris pour des fous. Entre performeurs et public, un sentiment de suspicion persiste, car le public à qui l'acte ou l'intervention artistique est adressé est rempli des clichés véhiculés par la religion. Cet état des choses date de longtemps.

Bien qu'une partie de la population ne considère pas que cette approche instinctive consiste à renvoyer automatiquement tout ce qui porte sur le rituel au *Kindoki*, la grande majorité des Kinois ne digère pas facilement ces représentations. Ces réactions instinctives sont les stigmates d'une approche coloniale implantée dans le subconscient des Congolais par l'évangile :

[L]'autre conséquence parmi les plus importantes de l'évangélisation est sans conteste la modification introduite dans l'environnement culturel du Congo.

En effet, comme les autres mécanismes d'acculturation, l'évangélisation s'est réalisée sur un fond de décul-turation qui avait consisté en des campagnes de destruction massive du patrimoine culturel congolais considéré par les missionnaires comme des supports aux pratiques païennes. Une vaste campagne de destruction des fétiches – objets d'art généralement en bois sculpté – fut entreprise un peu partout à partir des années cinquante : des millions de statuettes furent brûlées lorsqu'elles ne pouvaient pas être envoyées en métropole pour garnir les musées coloniaux. C'est incontestablement une deuxième ponction de l'Afrique après la traite esclavagiste. D'autres éléments de la culture congolaise furent encore décrétés démoniaques par les missionnaires et disparurent en partie<sup>32</sup>.

Cette entreprise a fortement contribué à l'aliénation du peuple congolais, car elle consistait en la déstructuration des valeurs, tant concrètes qu'abstraites, par l'entremise des interprétations, biaisées et racistes, des écritures bibliques. Les pratiques cérémonielles ou performatives étaient utilitaires et généralement fonctionnelles, proposant des actes initiés pour une utilisation directe ou concrète dans la société.

Mais, dans l'art contemporain aujourd'hui à Kinshasa, des artistes de performance touchent foncièrement l'aspect carnavalesque. Dans le festival en vogue dénommé KinAct<sup>33</sup>, il est question d'un grand nombre d'artistes dont le costume est fabriqué avec des déchets ou des objets récupérés dans des poubelles : capotes, seringues, canettes, bouts de miroir, etc. Quand vient le moment, ils sortent pour bouger dans la ville (cité), à l'unisson, tout en passant un message univoque.

Déjà, avec les matériaux choisis, le message est clair : ils exposent la pollution de la ville et plaident pour son assainissement. D'autres réclament de l'eau et de l'électricité par l'installation de robinets et de lampes sur leur corps. Ces carnivals envahissent la ville pendant le festival, ou non, et finissent par retourner dans leur quartier général où tous les costumes sont par la suite exposés comme des sculptures.