
CEUPPENS Bambi & BALOJI Sammy (eds.). — *Congo Art Works. Peinture populaire*

Bruxelles, éditions Racine-Musée royal de l'Afrique centrale, 2016, 200 p., ill.

Maëline Le Lay



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/22191>

DOI : [10.4000/etudesafriaines.22191](https://doi.org/10.4000/etudesafriaines.22191)

ISSN : 1777-5353

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2018

Pagination : 542-545

ISBN : 978-2-7132-2742-4

ISSN : 0008-0055

Référence électronique

Maëline Le Lay, « CEUPPENS Bambi & BALOJI Sammy (eds.). — *Congo Art Works. Peinture populaire* », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 230 | 2018, mis en ligne le 01 juin 2018, consulté le 06 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/22191> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/etudesafriaines.22191>

Ce document a été généré automatiquement le 6 janvier 2021.

© Cahiers d'Études africaines

CEUPPENS Bambi & BALOJI Sammy (eds.). — *Congo Art Works. Peinture populaire*

Bruxelles, éditions Racine-Musée royal de l'Afrique centrale, 2016, 200 p.,
ill.

Maëline Le Lay

RÉFÉRENCE

CEUPPENS Bambi & BALOJI Sammy (eds.). — *Congo Art Works. Peinture populaire*. Bruxelles,
éditions Racine-Musée royal de l'Afrique centrale, 2016, 200 p., ill.

- 1 Lorsque Bogumil Jewsiewicki fait don de sa monumentale « collection » de peintures populaires de République démocratique du Congo au Musée royal de l'Afrique centrale (MRAC) de Tervuren en 2013, l'artiste Sammy Baloji est invité par Bambi Ceuppens, anthropologue au MRAC, à préparer une exposition sur cet ensemble. Présentée à BOZAR (Bruxelles) d'octobre 2016 à janvier 2017, cette exposition est le fruit de deux ans de travail d'exploration de ce fonds considérable d'images dûment documentées par l'historien (environ 2 000) et de sélection des tableaux. Dans le présent ouvrage qui en est tiré, les commissaires de l'exposition, Bambi Ceuppens et Sammy Baloji, rappellent la genèse du projet en mettant l'accent sur les principales idées qui ont guidé leurs choix curatoriaux. C'est en vertu de la volonté de réunir deux types de collections ordinairement présentées séparément au public — les collections dites « coloniales » et les objets dits « ethnographiques » — que les commissaires ont œuvré ensemble, forts de leur formation et de leurs pratiques respectives. Il s'agit là non véritablement d'une première dans l'histoire de la muséographie anthropologique (Bambi Ceuppens rappelle que Filip De Boeck et Sammy Baloji avaient déjà procédé de la sorte en 2016 pour leur exposition au centre d'art contemporain WIELS basé à Bruxelles, *Urban Now: City Life in the Congo*), mais assurément d'une démarche novatrice

qui, en présentant un agencement d'objets aussi différents en apparence avec une réalisation artistique inédite de Sammy Baloji, provoque un étonnement bienvenu, participant ainsi à renouveler le regard sur la peinture et le dessin au Congo et, plus largement, en Afrique.

- 2 Dans son texte ouvrant le catalogue, « Ceci n'est pas une collection », clin d'œil explicite à Magritte et Foucault, Bogumil Jewsiewicki souligne que la collecte de tableaux procède davantage d'une démarche de chercheur curieux et d'amateur d'art que de celle d'un collectionneur. Il ne s'agit en effet pas d'une collection à proprement parler mais d'un « ensemble de supports de représentations figuratives » (p. 19) circulant dans un espace artistique qui n'est pas structuré par un marché de l'art. Il rappelle opportunément que le refoulement du Katanga au Kasai desdits « Kasaiens » (encore appelés les « non-originares ») — épisode trop souvent tu ou minoré de l'histoire politique récente du Congo — a cruellement permis de réunir les conditions propices à la mise en circulation de ces œuvres dans les années 1990, les refoulés se trouvant contraints de vendre la plupart de leurs biens pour survivre.
- 3 Bambi Ceuppens s'attache, quant à elle, à mettre l'histoire de la peinture populaire « en perspective avec l'histoire longue du dessin au Congo », l'enjeu étant de déconstruire la classification qui prévalait alors au MRAC entre objets ethnographiques et collections coloniales. Elle revient sur l'histoire de cette classification : « Les collections “coloniales” contenaient des objets créés durant l'ère coloniale par des Européens que l'Afrique inspirait et par des Africains dont le travail était clairement influencé par le colonialisme. En contraste, les “objets ethnographiques” étaient supposés être des objets “traditionnels” créés par des Africains qui auraient survécu dans l'ère coloniale sans en être affectés » (p. 114). Cette catégorisation peut aujourd'hui, avec le recul historique et réflexif dont nous disposons, donner lieu à une déconstruction productive. Bambi Ceuppens observe ainsi, dans un premier temps, que de nombreux cas attestent de la porosité des frontières entre les deux catégories, les « collections ethnographiques » comprenant par exemple tant des textiles traditionnels à motifs géométriques que des textiles figurant des représentations d'importation européenne (p. 115). Puis, soulignant la hiérarchie implicite entre ces deux « genres », les collections coloniales étant considérées comme « de seconde classe » (p. 122) au détriment des objets ethnographiques valorisés pour leur présumée authenticité, elle pose le paradoxe suivant : « comment expliquer la dépréciation des objets “coloniaux” quand la colonisation se justifiait par le motif que les sujets coloniaux devaient être “civilisés” ? » (p. 122). Elle attribue cela à la « nostalgie impérialiste » (terme qu'elle emprunte à Renato Rosaldo), typique de l'*ethos* colonial, qui consisterait à regretter l'évolution d'une chose, après l'avoir altérée, et à se languir de ne jamais plus la retrouver dans son état « originel ». On comprend dès lors comment une telle représentation du champ artistique congolais, dont le clivage reflète l'ambivalence même du projet colonial, ne pouvait guère envisager l'insertion d'un tiers genre tel que celui incarné par la peinture populaire. De fait, elle rappelle qu'il fallut attendre 1992 pour que le MRAC expose pour la première fois la peinture populaire congolaise ; laquelle, du reste, n'a jamais été présentée dans la collection permanente du musée.
- 4 C'est le statut éminemment ambigu de la classification des objets d'art à l'époque coloniale que Sammy Baloji a choisi d'exploiter pour son œuvre : la reconstitution, dans le Hall Horta de BOZAR, de la façade de la maison de justice traditionnelle de Niangara (Province orientale, district du Haut-Uele), « commande des administrateurs belges à

des peintres locaux » (p. 63). Ce style très ornementé, consistant en une juxtaposition de motifs géométriques, était propre aux Mangbetu et connu un vif succès auprès des Belges, nous rappelle-t-il. Aussi ce cas est-il emblématique de l'« invention de la tradition » qui s'opère ici à travers le transfert d'une pratique plastique originellement destinée à décorer les cases d'une communauté locale (obéissant à leur configuration propre), à son apposition sur un bâtiment répondant à des normes architecturales et à une fonction politique fort différentes. L'artiste, décrivant ici sans véritablement l'expliquer, son geste artistique, participe ainsi à la « variation » sur les Mangbetu, ce peuple qui fascina tant les Belges. Il rappelle en effet que la découverte de leurs pratiques culturelles (artistiques et sociales) occasionna l'une des premières entreprises de tourisme culturel dans la colonie, un fait qui, par ailleurs, a très bien été documenté dans les films commandités par les autorités coloniales². À travers cette œuvre, Sammy Baloji, creusant plus profondément l'extraction de l'œuvre de son contexte, participe consciemment à la réinvention de la tradition mangbetu. L'exagération du contraste entre le contexte de production de la façade de la maison de justice de Niangara en 1903 et celui du Hall Horta de BOZAR en 2016 produit un effet de décalage, voire de décapage, particulièrement stimulant. En 1903, on avait affaire à une œuvre anonyme, à une production contrainte par la reprise de cette pratique plastique pour orner un des symboles forts de l'autorité coloniale. En 2016, il s'agit désormais d'une œuvre d'un artiste singulier et coté, d'une intervention plastique de grande envergure dans un espace artistique de l'ancienne métropole coloniale davantage connu pour sa frilosité à l'égard des problématiques postcoloniales.

- 5 Se répondent aussi entre eux les textes de Bambi Ceuppens et de Bogumil Jewsiewicki qui font ressortir deux idées fortes quant au rôle joué par la peinture dans l'histoire du Congo. Tout d'abord, ils mettent tous deux en évidence le fait que le tableau constitue un support de mémoire pour favoriser l'échange sur des épisodes vécus collectivement, à l'image des « conversation pieces » de Johannes Fabian (2011) citées par Bambi Ceuppens (p. 161). Autrement dit, cet usage du tableau traduit l'idée que l'image, dans la sociabilité congolaise, est performative dans le sens où elle n'existe que pour faire advenir la parole qui, en décrivant l'image dans l'interaction, participe à créer du sens commun (Bogumil : pp. 33, 38 ; Bambi : pp. 149-150, 153). Aussi, fort de sa conscience de ce statut primordial de l'image au Congo, Bogumil Jewsiewicki assume, avec une admirable réflexivité, le double transfert que cette exposition fait subir à cet ensemble d'images : après une première phase de transfert de la circulation des tableaux sur place à leur accumulation dans une « collection » privée en Occident, cette exposition inaugure un second transfert, de sa « collection » privée à leur exposition dans un musée. Un double transfert de l'image donc que l'on pourrait résumer ainsi : de la performance au patrimoine ou à la patrimonialisation qu'occasionne le processus de muséification. Une autre idée qui innerve également les contributions du catalogue, est celle de la réparation de l'histoire. Dans la préface, les responsables de BOZAR insistent sur la nécessité de réparer une injustice commise par leur établissement, qui s'appelait alors « Palais des Beaux-Arts » de Bruxelles lorsqu'en 1929, ils avaient refusé d'exposer des peintures congolaises dans leur exposition « Art nègre ». En outre, le choix de disposer, parmi les trois reproductions de tableaux ouvrant le catalogue, telles des épigrammes iconographiques, celle de la toile intitulée « Ré-organisation », n'est pas anodin. On voit, dans ce célèbre tableau de Chéri Samba (2002), sept personnages — des Congolais en tête — extrayant laborieusement du MRAC la célèbre statue qui inspira Hergé pour *Tintin au Congo*, celle représentant un membre de la société secrète des

Anyota, autrement appelée les « hommes-léopards » qui terrorisaient la population des environs de Beni (Nord-Kivu) entre 1890 et 1970.

- 6 La mise en exergue de ce tableau, convoyant une image éculée du Congo comme « cœur des ténèbres », et l'ensemble des précautions rhétoriques quant à cette nécessité énoncée collectivement dans les différents textes du catalogue, nous rappellent combien la réparation de l'histoire, plus exactement le désir de réparation du préjudice commis à l'encontre des populations colonisées, est un sujet brûlant aujourd'hui. Bambi Ceuppens souligne toutefois que cette tension entre la réflexion personnelle de chercheur.e.s et les politiques muséales sur la nécessité de « décoloniser » le musée (et sur les modalités que cela doit prendre) n'est pas complètement nouvelle en Belgique : on la trouvait déjà à l'œuvre dans l'exposition *Exit Congo Museum* curatée par Boris Wastiau en 2001. Cependant, il n'est pas inutile de noter que le catalogue de cette dernière exposition, comme le présent ouvrage, ont tous deux été publiés (financés donc) par le MRAC, preuve tangible sans doute que l'institution n'est pas complètement inébranlable ni sourde à ces revendications, lorsqu'il s'agit d'effriter – certes symboliquement – ses murs.
- 7 Ainsi, ce petit ouvrage, de par ses dimensions (16 cm x 19 cm), s'avère bien plus dense qu'il n'y paraît mais n'en offre pas moins une consultation fluide et une lecture agréable. On ne boudera pas notre plaisir à contempler les peintures dont la reproduction est de très bonne qualité, qu'il s'agisse des peintures dites naïves d'Albert Lubaki ou de Pilipili Mulongoy et Bela Sara provenant de l'école du Hangar d'Élisabethville, ou encore de celles, faussement naïves, des *inakale*. Les tableaux historiques, représentant de nombreuses scènes cruelles de la série « Colonie belge » de Tshibumba Kanda Matulu ou d'Agika, sont particulièrement saisissants, notamment ceux figurant divers épisodes martiaux du pays (parachutistes sur l'aéroport de Kisangani, première guerre du Shaba de 1977...). En revanche, la quasi-absence de *mami watas*³ est surprenante quand on connaît l'importance de ce motif dans la peinture populaire congolaise, ainsi que l'illustre le titre du bel ouvrage destiné au grand public que Bogumil Jewsiewicki avait déjà consacré à la peinture, *Mami wata. La peinture urbaine au Congo* (Gallimard, 2003).
- 8 Il est à ce titre intéressant de noter que le glissement de la peinture urbaine à la peinture populaire pour qualifier cet ensemble d'œuvres, n'est pas pleinement assumé par les deux commissaires. Tandis que Bambi Ceuppens tient à situer son travail dans le sillage des anthropologues culturels qui ont forgé – en la discutant entre eux – la notion de *popular culture* (elle se réfère notamment beaucoup à Barber et Fabian), Sammy Baloji semble, lui, plus attaché à l'idée d'urbanité. La notion de culture urbaine, qu'il mobilise par ailleurs dans nombre de ses projets d'expositions et de livres réalisés avec des chercheur.e.s, lui permet d'englober l'ensemble des productions artistiques produites dans une région urbanisée donnée. Il est vrai que, s'agissant du Katanga tout du moins, cette focale sur l'urbanité, déjà empruntée par d'autres chercheurs⁴ s'est révélée pertinente pour analyser ensemble l'éventail des productions culturelles et artistiques afin d'en faire émerger les convergences et les parentés tant formelles que contextuelles.

NOTES

2. Voir notamment les films de Gérard de Boe dans P. VAN SCHUYLENBERGH & M. ZANA ETAMBALA, *Patrimoine d'Afrique centrale. Archives films. Congo, Rwanda, Burundi, 1912-1960*, Tervuren, MRAC (« collection de DVD et livre »), 2010.
3. On ne relève qu'un seul tableau d'Alimasi de Kisangani, datant de 1991, « Sirène (mamba muntu) avec marabout ».
4. J. FABIAN, *Jamaa. A Charismatic Movement in Katanga*, Evanston, Northwestern University Press, 1971 ; *Power and Performance. Ethnographic Explorations through Proverbial Wisdom and Popular Theatre in Shaba (Zaire)*, Indianapolis, University of Wisconsin Press, 1990 ; *Langage & Colonial Power. The Appropriation of Swahili in the Former Belgian Congo*, University of California Press, 1991. Et M. LE LAY, R. KABUYA & P. HALEN, « Lubumbashi, épicerie littéraire » (introduction), *Études Littéraires Africaines*, 27, 2009. Voir aussi la collection « Archive congolaise. Mémoires de Lubumbashi » dirigée par B. Jewsiewicki chez L'Harmattan.