Magnin, André (dir.). — Beauté Congo — 1926-2015
— Congo Kitoko. Catalogue de l'exposition du 11
juillet au 15 novembre 2015

Catalogue de l'exposition du 11 juillet au 15 novembre 2015. Paris,
Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2015, 380 p., bibl., ill.

Aline Pighin

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/18568>
DOI : 10.4000/etudesafriaines.18568
ISSN : 1777-5353

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 3 octobre 2016
ISSN : 0008-0055

Référence électronique

Aline Pighin, « Magnin, André (dir.). — Beauté Congo — 1926-2015 — Congo Kitoko. Catalogue de l'exposition du 11 juillet au 15 novembre 2015 », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 223 | 2016, mis en ligne le 01 janvier 2016, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/18568> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/etudesafriaines.18568>

Ce document a été généré automatiquement le 24 septembre 2020.

© Cahiers d'Études africaines

Magnin, André (dir.). — Beauté Congo — 1926-2015 — Congo Kitoko. Catalogue de l'exposition du 11 juillet au 15 novembre 2015

Catalogue de l'exposition du 11 juillet au 15 novembre 2015. Paris,
Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2015, 380 p., bibl., ill.

Aline Pighin

**MAGNIN, André (dir.). — *Beauté Congo* — 1926-2015 —
Congo Kitoko. Catalogue de l'exposition du 11 juillet au
15 novembre 2015. Paris, Fondation Cartier pour l'art
contemporain, 2015, 380 p., bibl., ill.**

- 1 La création moderne et contemporaine africaine au sens large n'a pas encore trouvé sa place dans le paysage muséal français. L'accrochage de *Modernités plurielles...*²², qui se voulait le manifeste d'une « nouvelle géographie de l'art moderne », a montré ses limites avec la section « Afrique(s) moderne(s) », où une poignée d'œuvres et un discours étriqué ambitionnaient de présenter un panorama de la création plastique des décennies 1950-1970 pour l'ensemble du continent. Symptomatique de la pauvreté des collections nationales et de l'inertie des politiques d'acquisitions à l'heure où l'ouverture aux Suds est passée de l'effet de mode à la lucide évidence, les œuvres étaient majoritairement issues des réserves du musée du quai Branly et héritées de sa vie antérieure, le Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie²³. L'étiquette « Afrique » s'avère majoritairement portée par des institutions privées qui jouent seules le jeu du réajustement de sa visibilité.
- 2 Produit de ce déséquilibre, *Beauté Congo — 1926-2015 — Congo Kitoko* est apparue comme un événement qui allait faire date, en proposant pour la première fois en France (du

11 juillet au 15 novembre 2015) une exposition dont l'ambition dépassait l'approche monographique d'une scène artistique nationale, au profit d'un panorama historique sur près d'un siècle de création artistique en République démocratique du Congo. Le projet ne fut pas pour autant une surprise et s'inscrivait logiquement dans la relation triangulaire qui unissait André Magnin, le Congo-Kinshasa et la Fondation Cartier, relation qui s'était plusieurs fois (ré)affirmée depuis 1989 et les *Magiciens de la terre*²⁴. Ainsi Chéri Samba, découvert par André Magnin, fut accueilli en résidence à la Fondation l'année suivante, avant de voir sa première rétrospective française en ses murs en 2004. La Fondation, qui programma déjà les *architectures maquettiques* de Bodys Isek Kingelez en 1995, célébra les deux artistes dans *Mémoires Vives*²⁵, tandis qu'André Magnin mit en scène les histoires retrouvées de la première peinture moderne congolaise pour ses *Histoires de voir* (2012)²⁶. Congo Kitoko apparut de fait comme une étape sur le chemin de ces échanges intercontinentaux, de Kinshasa vers Paris, du collectionneur vers le public, en lui proposant un pan de l'histoire de l'art et, partant, d'un foyer de création trop longtemps réservé à l'appréciation des seuls initiés.

- 3 Le parcours de l'exposition proposait d'explorer quatre-vingt-dix années de création, de 1926 à 2015, avec pour médium principal la peinture sur toile, ou du moins l'objet de cimaise, dont les sens se détachent par à-coups vers la photographie, la bande-dessinée, la macro-maquette et la musique. Disposé dans cinq espaces thématiques laissant libre cours à une circulation *ante*-chronologique, depuis la « jeune génération » aux « précurseurs », l'accrochage interrogeait la possible filiation entre différentes générations de pratique plastique.
- 4 La section contemporaine présentait une sélection de six artistes, parmi lesquels les fondateurs du collectif Eza Possibles, Kura Shomali, Pathy Tshindele et Mega Mingiedi Tunga. L'une des villes imaginaires de ce dernier, évocation de Lubumbashi, faisait face au Congo Far West de Sammy Baloji, dont le procédé efficace de photomontage avait déjà fait ses preuves en 2006 dans sa série à la mémoire de la culture industrielle du Katanga. Plus à l'ouest du Congo, un (autre) regard de photographe captait le quotidien de la capitale, Kinshasa, dans la réflexion de ses flaques d'eau. Cette série réalisée par Kiripi Katembo, pleine de poésie, fut la dernière exposée de son vivant²⁷.
- 5 Dans le même espace, invitant au dialogue avec les œuvres, étaient projetés des entretiens avec les plasticiens, des contemporains et d'autres. Au centre de la pièce étaient disposés sur des tables les fanzines de l'ego-bédéiste Papa Mfumu'Eto 1^{er}, publiés à partir de 1990, et transition vers un temps antérieur, celui des artistes populaires. Sous ce vocable, l'exposition présentait les toiles grand format de deux générations d'artistes, allant des anciens, Moke, Pierre Bodo, Chéri Chérin et Chéri Samba, révélés au public kinoïse en 1978 par l'exposition *Art partout*²⁸, à leurs cadets, Monsengo Shula, Cheik Ledy et JP Mika, respectivement élèves de Chéri Samba et Chéri Chérin.
- 6 À l'étage inférieur, le regard était attiré par les maquettes des artistes-maquettistes Bodys Isek Kingelez et Rigobert Nimi, repensant la ville à partir des années 1980. Leurs architectures utopistes offraient un miroir futuriste au portrait ambiancé de Kin-la-belle (Kinshasa la Belle) proposé par les photographes Jean Depara, Oscar Membra Freitas et Ambroise Ngaimoko aux lendemains des Indépendances. Oscillant entre l'esthétique de la photographie de studio et un affranchissement de ses normes, l'appareil embarqué dans la cité, des scènes posées témoignaient de la mode des Bill et autres catcheurs, sur fond de culture *western*, ou faisaient le portrait des musiciens,

parmi lesquels Franco Luambo Makiadi, figé dans sa jeunesse en 1956 quand il fonda l'OK Jazz. Le héraut de la musique congolaise mettait en résonnance le dialogue musical avec les œuvres plastiques, composé avec beaucoup d'intelligence par Vincent Kenis et Césarine Sinatu Bolya, et qui présentait la bande originale très complète du quotidien congolais, depuis la rumba des années 1950 au coupé-décalé-dashiki de Fabregas, en passant par les incontournables Tabu Ley Rochereau et Papa Wemba.

- 7 Dans un dernier espace, à l'ambition plus historicisante, étaient présentées les œuvres des peintres gravitant autour de l'École d'Elisabethville au fil de ses différents avatars, de l'Académie d'art indigène établie en 1946 par le Français Pierre Romain-Desfossés à l'Académie des beaux-arts et métiers d'art fondée en 1951 par le Belge Laurent Moonens²⁹. L'animal et le végétal sont les matériaux privilégiés des compositions de Norbert Ilunga, Kayembe, Sylvestre Kaballa, parmi d'autres, ainsi que des petits formats de Yumba. Chez Pilipili Mulongoy, certains motifs décoratifs plus formels illustraient l'orientation marchande que le maître français souhaitait inspirer à ses élèves. Sur les cimaises, le travail du digitaliste³⁰ Bela Borkemas — qui poursuivit sa carrière sur l'autre rive du Congo à la fin des années 1950 — tout comme les hachures de Mwenze Kibwanga côtoyaient deux purs produits de l'Académie, Jean-Bosco Kamba et Mode Muntu. Chez tous, l'empreinte d'un certain style lushois était présente.
- 8 Un dernier bond dans le temps menait le visiteur à 1926 : l'année zéro annoncée de la création moderne puis contemporaine congolaise. Les réalisations de ces précurseurs, peintres de case au trait naïf, provenaient en majorité de collections publiques belges, dons coloniaux concédés par les congophiles Georges Thiry et Gaston-Denys Périer à la Bibliothèque royale de Belgique et au musée de Tervuren³¹, qui contribuèrent à l'éphémère résonnance des imagiers Albert Lubaki, Antoinette Lubaki, Djilatendo, Paul Mampinda et Ngoma.
- 9 Quatre-vingt-dix années de création plastique constituent une période longue, pour laquelle l'exhaustivité n'est que difficilement envisageable. *Congo Kitoko* présentait donc avant tout des choix curatoriaux, et allant, des omissions, des mises à l'écart, qui auraient gagné à être explicitées.
- 10 La ligne suivie par André Magnin semble avoir été la mise en avant d'une créativité supposée spontanée, peu, voire pas pétrie d'Occident, d'artistes ayant échappé au formatage de l'académie. Si le choix esthétique se défend, le silence qui l'accompagnait fut problématique. En plaçant la loupe sur le centre de création d'Elisabethville-Lubumbashi, une part de l'histoire multipolaire des arts du géant Congo-Kinshasa fut gommée, particulièrement l'ébullition artistique qui s'opérait symétriquement à Léopoldville à la fin des années 1940, avec ses dynamiques propres. De l'arrivée à Gombe-Matadi du missionnaire belge Victor Wallenda, dit frère Marc-Stanilas, en 1943, le visiteur ne lut pas un cartel. Il y fonda pourtant une école d'art qui, victime de son succès, déménagea à Léopoldville en 1949 et proposait un enseignement calqué sur les Écoles Saint-Luc de Belgique, avant de devenir l'Académie des beaux-arts en 1957. Dans la Léopoldville des années 1950, Laurent Moonens n'avait pas encore pris la route pour l'est du pays et travaillait avec les artistes autodidactes du Stanley Pool, tandis que l'homme d'affaires et mécène Maurice Alhadeff mettait à disposition atelier et matériel pour les Congolais des deux rives. Si les peintres de l'académie léopoldvilloise suivirent bien, dans leurs premières années, un programme de sculpture et de dessin inspiré de l'enseignement européen, ils s'en détachèrent progressivement et représentèrent leur pays en nombre à *Tendances et confrontations*, l'exposition d'art contemporain du

Festival mondial des arts nègres à Dakar en 1966. Le médium sculpté, majoritaire dans cette production, était peut-être l'indice de son absence dans une exposition qui privilégiait la peinture, aux dépens d'autres supports pour lesquels la curiosité resta entière (sculpture, installations, *street art*, récupération...). S'il y avait effectivement des différences formelles entre les deux pôles de création, leur appréhension concrète aurait été instructive, notamment en remobilisant les acquis de la rétrospective *Naissance de la peinture contemporaine en Afrique centrale, 1930-1970*³².

- 11 Dans la chronologie fragmentée que proposait *Congo Kitoko*, le même silence s'appliquait aux années mobutistes, durant lesquelles les académies d'art furent abondamment financées. Avec elles, ce fut la première peinture populaire qui fut oubliée, et les imageries « colonie belge, mami wata, lumumba, inakale », parmi d'autres, icônes-miroirs du vécu politique « d'en bas »³³. Imageries singulières et de peu de moyens, autodidactes et destinées à un public congolais urbain tant issu de l'élite que subalterne, leur esthétique et leurs usages tranchaient avec les très grands formats exposés, réalisés par des artistes qui bénéficiaient du confort procuré par un mécénat étranger. Les mots de Bogumil Jewsiewicki, pour qui « les représentations que les sociétés africaines, ou plus exactement leurs intermédiaires culturels, produisent d'elles-mêmes, représentations fabriquées de l'intérieur et largement à usage interne [reçoivent] peu d'attention »³⁴, demeuraient d'une troublante actualité.
- 12 *Congo Kitoko* révéla l'urgence de (ré)écrire une histoire réellement mondiale des arts, plus qu'elle n'en prit acte. En voulant donner à voir la richesse d'une certaine production artistique de la République démocratique du Congo, par glissements, l'exposition proposa avant tout une histoire de l'art congolais par ses logiques de marché et le goût de ses collectionneurs privés et évacua la possibilité d'un contre-champ congolais.

NOTES

22. *Modernités plurielles de 1905 à 1970*, Musée national d'art moderne, Paris, du 23 octobre 2013 au 26 janvier 2016, commissariat Catherine Grenier.

23. Le Quai Branly est l'héritier du Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie (1990-2003), du Musée des arts africains et océaniens (1960-1990), de celui de la France d'Outre-mer (1935-1960) et de celui des Colonies (1931-1935).

24. *Magiciens de la terre*, Centre Pompidou et Grande Halle de la Villette, Paris, du 18 mai au 14 août 1989, commissariat Jean-Hubert Martin. Cette relation s'applique plus généralement à toute l'aire de création artistique africaine, André Magnin ayant été, après l'expérience de *Magiciens...*, le directeur artistique de la Contemporary African Art Collection (CAAC) de Jean Pigozzi de 1989 à 2008.

25. *Mémoires Vives*, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, du 10 mai au 21 septembre 2014.

26. *Histoires de voir, Show and Tell*, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, du 15 mai au 21 octobre 2012, commissariat Hervé Chandès.
27. Kiripi Katembo Siku est décédé le 5 août 2015 à Kinshasa.
28. *Art partout*, Académie des beaux-arts de Kinshasa, Congrès international des arts africains (CIAF), 1978.
29. À la mort de Pierre Romain-Desfossés en 1954, l'Académie d'art indigène (appelée aussi le Hangar) est intégrée à l'Académie de Laurent Moonens. Celle-ci devient l'officielle Académie des beaux-arts d'Elisabethville en 1957, puis l'Institut des beaux-arts de Lubumbashi après l'indépendance.
30. Bela Borkemas n'utilise pas de pinceau, il peint avec ses doigts. Le terme « digitaliste », forgé dans le cadre d'une réception coloniale de son œuvre, trouve encore écho dans la littérature actuelle.
31. Le Musée royal de l'Afrique centrale est l'ancien musée du Congo belge.
32. *Naissance de la peinture contemporaine en Afrique centrale, 1930-1970*, Musée royal de l'Afrique centrale, Tervuren, du 13 mars au 3 mai 1992.
33. T. K. BIAYA, « La peinture populaire comme mode d'action politique des classes dominées au Zaïre : 1960-1989 », *Contemporary French Civilization*, 14 (2), 1990, pp. 334-351.
34. B. JEWSIEWICKI, « Une société urbaine “moderne” et ses représentations : la peinture populaire à Kinshasa (Congo) (1960-2000) », *Le Mouvement Social*, 204 (3), 2003, p. 131.