

# Peintres de cases, imagiers et savants populaires du Congo, 1900-1960. Un essai d'histoire de l'esthétique indigène

Monsieur Bogumil Jewsiewicki

---

**Citer ce document / Cite this document :**

Jewsiewicki Bogumil. Peintres de cases, imagiers et savants populaires du Congo, 1900-1960. Un essai d'histoire de l'esthétique indigène. In: Cahiers d'études africaines, vol. 31, n°123, 1991. pp. 307-326;

doi : <https://doi.org/10.3406/cea.1991.1579>

[https://www.persee.fr/doc/cea\\_0008-0055\\_1991\\_num\\_31\\_123\\_1579](https://www.persee.fr/doc/cea_0008-0055_1991_num_31_123_1579)

---

Fichier pdf généré le 17/05/2018

Bogumil Jewsiewicki

# Peintres de cases, imagiers et savants populaires du Congo, 1900-1960

Un essai d'histoire de l'esthétique indigène\*

Qui peint pour qui ? Échanges d'images et jeux de pouvoir

Sur le plan proprement documentaire, la peinture murale est attestée au Congo dès le début du xx<sup>e</sup> siècle. Le mural est peint à l'aide du doigt, ou d'un pinceau fait d'une tige de régime de fruits de palme, ou encore d'un autre bois tendre à longue fibre, sur l'extérieur des cases en terre battue dont les parois sont formées de terre argileuse mélangée avec des végétaux. Au nord et au nord-est du Katanga, le peintre grave le contour dans l'argile avant de colorer les espaces intérieurs. Les couleurs végétales et minérales généralement utilisées sont le blanc et le noir, le rouge et le jaune. Contrairement à la peinture sur chevalet, il ne semble pas qu'il soit fait usage de couleurs synthétiques. Même dans les années 1950, on ne voit que des couleurs végétales et minérales dans la décoration de type monumental exécutée sur des bâtiments publics, tels le tribunal d'Ekibondo (Schoy 1955) et le tribunal de Niangara. Dans ces deux cas, il s'agit d'un style qu'on pourrait sans doute qualifier de

\* Le présent article est basé sur deux exposés oraux présentés respectivement à la conférence organisée par Enid Schildkrout et Curtis Keim autour de l'exposition « African Reflexions. Art from Northeastern Zaire » à l'American Museum of Natural History, New York, et au séminaire de Marc Augé, Jean Bazin et Hubert Damisch à l'EHESS. La version anglaise de ce texte paraîtra dans un volume des travaux de la conférence de New York que prépare Enid Schildkrout ; je la remercie d'avoir autorisé la publication préalable en français. Je remercie également Joseph-Aurélien Cornet, Didier Demolin et l'American Museum of Natural History pour leur aimable autorisation à reproduire certaines photos.

baroque. Cette renaissance<sup>1</sup> se situe alors dans le cadre de la promotion (entre autres touristique) de la spécificité culturelle et ethnique mangbetu.

« Ekibondo qui fut un chef puissant est devenu vieux : ses gens l'ont quitté [...] Aussi, quand l'année dernière, j'ai repris l'administration de ce territoire, le village d'Ekibondo était-il à l'abandon [...] Alors, je me suis installé chez lui, j'ai tant bien que mal restauré son autorité, et enfin, j'ai découvert le seul villageois qui connaissait encore le secret de la peinture des cases [...] Je l'ai dispensé de tout autre travail et désormais il est entretenu par la caisse de chefferie »<sup>2</sup>.

Cette éphémère renaissance du village d'Ekibondo traduit ce qui a toujours accompagné le mural : le pouvoir, la volonté d'afficher une identité et une articulation entre le goût et le savoir. Le chapitre de Scohy sur le travail de Jean Mbolangi, le dernier peintre de cases, et les photographies de ses œuvres permettent de saisir l'esthétique du mural. Avant de nous y arrêter, citons le post-scriptum du chapitre :

« Ekibondo est mort peu après que furent rédigées ces lignes : comme le veut la coutume, son village, après les funérailles, a été abandonné [...] et les cases fragiles, l'une après l'autre, se sont effondrées [...] Ainsi disparaît le dernier témoignage de la grandeur de l'Uélé d'antan » (Scohy 1955 : 85).

Dans le Nord-Est, la renaissance des années 1950 n'a pas été la première et ne sera probablement pas la dernière. Il y eut en effet, à la fin des années 1920, la visite de Grace Flandrau pour le tournage de son film<sup>3</sup>. Il lui fallut déterminer les personnes et les choses appartenant à l'Afrique mystérieuse et hostile, telles que les Occidentaux se l'imaginaient, à faire figurer (Flandrau 1929 : 302). Il ne faut pas oublier non plus les visites d'artistes occidentaux venus, entre les deux guerres, peindre et sculpter les Mangbetu et leur âme : Paul Travis, Henri Kerels, Alexandre Iacovleff, Jane Tercat, etc. Il reste enfin à mentionner les efforts, dans les années 1930, de la Commission pour la protection des arts et métiers indigènes et ceux de la Société des amis de l'art indigène pour préserver et classer le tribunal de Niangara et le village d'Eki-

1. J'utilise ce terme à dessein puisque la vague des années 1950 semble faire référence à la période « classique », c'est-à-dire celle du début du siècle sur laquelle nous renseigne si bien l'expédition de Herbert Lang et James Chapin. Il s'agit d'un projet plus vaste qui consiste à restaurer la « tradition » comme valeur fondamentale de la société des années 1950. Je remercie Enid Schildkrout pour la documentation photographique de l'expédition Lang et Chapin qu'elle m'a aimablement communiquée.
2. L'administrateur du territoire de Niangara à Scohy (1955 : 77-78).
3. Grace Flandrau a tourné, à la fin des années 1920, pour un producteur américain, un film qui, conçu initialement comme documentaire d'exploration, a été progressivement transformé (tant pendant le tournage que lors du montage) en film de fiction sur la place de l'Afrique dans l'imaginaire occidental. Son expérience est intéressante pour mon analyse, puisqu'elle l'a relatée dans un livre publié en 1929. C'est un document unique sur l'invention de l'Afrique.

bondo. Les rapports reçus par ces organismes nous apprennent alternativement l'inexistence et la renaissance de la peinture de cases. Ces efforts, aussi bien intentionnés fussent-ils, ne restèrent pas à l'abri des jeux de pouvoir : ils furent officiellement justifiés par le potentiel touristique de la région mangbetu qui avait la réputation d'être une des « vignettes » de l'Afrique authentique<sup>4</sup>.

Même si elle n'était pas un témoin impartial, Jane Tercaf ne s'éloignait pas de la vérité lorsqu'elle écrivait :

« De Léopoldville elle [Mme Maquet Tombu, femme d'un administrateur] donne des ordres (qui ne sont pas exécutés) aux agents territoriaux surchargés de besognes et sans aucune connaissance artistique. Les femmes coloniales sont aussi chargées de découvrir l'art où il se trouve »<sup>5</sup>.

La promotion de l'art indigène ne se produisit que grâce à l'action d'un groupe de coloniaux influents, M. et Mme Maquet, et les gouverneurs Reyckmans et Postiaux, qui agirent par goût, peut-être aussi par snobisme et par un souci d'aspiration à l'immortalité qui anime probablement tous les grands mécènes.

Cette action de promotion rendit possible l'échange sur un marché où se rencontrent le pouvoir du mécène, les intérêts de ses agents, le prestige et le pouvoir d'un chef, l'artiste, et plusieurs publics (les sujets

4. SCHILDKROUT & KEIM 1990 : 29-46, SCOHY 1955. Le film de Grace Flandrau mais surtout un documentaire « touristique » de la même époque *Croisière noire* de Léon Poirier (1926) ont redonné une vie nouvelle à l'image des Mangbetu comme artistes nobles de l'Afrique noire. Ils ont été souvent filmés, constatent RAMIREZ et ROLOT (1985 : 69-72). Tant les femmes « mangbetu », avec leur coiffure très caractéristique — mode du début du siècle — et leur réputation de « Parisiennes d'Afrique » que l'intérêt occidental pour la sculpture ressuscitent, dans l'entre-deux-guerres, l'émerveillement de Georg Schweinfurth devant la splendeur de la cour du roi Mbunza. Il s'agit alors d'un troisième acte de la pièce jouée conjointement par des acteurs politiques « mangbetu » et les visiteurs/spectateurs occidentaux à la recherche d'une Afrique de leur paradigme. En 1870, a lieu le premier acte, Schweinfurth « découvre » la grandeur de la cour royale. Une génération plus tard, entre 1909 et 1915, Lang et Chapin ont offert la possibilité du second acte, celui de la sculpture anthropomorphe. A leur demande est alors « reconstruit », sur l'ordre du chef Okondo (lui ont-ils montré la gravure du livre de Schweinfurth ?), le Grand Hall que Schweinfurth admirait quarante ans auparavant. Comme Lang écrit en 1918 (SCHILDKROUT & KEIM 1990 : 65) cinq cents hommes ont travaillé un an pour construire cette structure de bois et de nattes haute de 9 m, longue de 55 m et large de 27 m. Le lien avec le passé narratif a ainsi été assuré. Quelque vingt ans plus tard, les cinéastes et artistes occidentaux relancent l'œuvre de Lang et Chapin en tant que collectionneurs ; les arts plastiques mangbetu, notamment la sculpture et la peinture sur cases. Enfin, une génération plus tard, dans les années 1950, un autre chef, Eki-bondo, sur l'initiative d'un administrateur territorial, cherche à restaurer son prestige extérieur et son pouvoir interne (en tout cas c'est ce qu'espère l'administrateur) à travers la renaissance de la peinture sur cases.
5. Jane Tercaf, « A Monsieur Destrée », Matari, 15 mai 1935, pp. 2-3. Archives africaines (Bruxelles), Commission pour la protection des arts et métiers indigènes, Dossier Les amis de l'art indigène.

du chef, les touristes potentiels et l'opinion publique occidentale). Ainsi Scohy (1955 : 76-77) s'engage-t-il dans cet échange de la façon suivante :

« Maison de brique : la demeure du chef, le vieil Ekibondo [...] contre le mur du fond, des vues colorées de la Côte d'Azur, le calendrier d'une épicerie de la région. [Scohy s'adresse au chef] : 'Ekibondo, tu as rendu ton village célèbre à cause des dessins qu'on y fait [...] J'ai enlevé dans un manuel deux pages de dessins représentant des objets d'art de l'Uélé, couteaux, lances [...] Et je t'ai apporté ceci, Ekibondo, des dessins d'objets anciens de l'Uélé. Ainsi les enfants de ton village n'oublieront pas ce que faisaient leurs ancêtres. Je t'en fais cadeau.' [...] Ekibondo [...] tire un couteau au manche d'ivoire travaillé, à la lame courbée en bec d'oiseau, il se tourne vers moi : 'À mon tour, je te donne mon cadeau' ».

Au terme de l'échange<sup>6</sup>, il y a donc de part et d'autre simulacre de don, simulacre qui est peut-être le principe de tout échange, au moins de tout échange inégal. De fait, qu'en est-il ? L'avantage que l'on pense obtenir de l'autre est une construction idéalisante pour ne pas dire une invention :

« Ce sont les cases peintes qui ont fait la gloire d'Ekibondo : voici nombre d'années, la *Croisière noire* en avait célébré le charme : depuis, photos, livres, affiches, expositions mêmes, ont répété à l'envi et les cases et leurs peintures. À un point tel que bientôt aux yeux de beaucoup, le village d'Ekibondo est apparu comme un musée de l'art mangbetu : c'est là une erreur, car Ekibondo est peuplé par des Bangba où se sont infiltrés quelques éléments Matshaga » (Scohy 1955 : 75).

Ainsi s'achève un demi-siècle d'art mural du Nord-Est du Congo. En 1910, l'échange semble avoir été plus égal puisque, à côté de la naissance du mythe occidental des Mangbetu, il y avait la représentation du monde du Blanc sur les murs des cases. Cinquante ans plus tard, la peinture figurative intégrée dans l'ensemble des motifs géométriques n'inventait que le seul monde auquel un Noir avait accès : le sien. La profusion baroque<sup>7</sup> de la décoration, la folklorisation du figuratif (à propos de chaque dessin on raconte à Scohy une fable, un proverbe) correspondent

6. Il faut cependant placer l'échange et le don dans une perspective modifiée par rapport à la thèse classique de Marcel Mauss, voir THOMAS 1991, Donner... 1991.

7. La lecture occidentale de cet art semble « baroque », elle meuble son langage de symboles et métaphores, lui prête « Cet appétit du voir et ce faire-théâtre [...] si généralisés qu'ils commandent même les savoirs et imposent une métaphore spatiale à l'épistémè classique » (BUCCI-GLUCKSMANN 1986 : 37) à condition de remplacer, dans la citation, « classique » par « tradition ». Et comme dans le voir baroque, un spectacle fatal d'affliction et de deuil d'une tradition qui meurt serait masqué par la merveille. L'art nègre serait au premier degré un trompe-l'œil, un plaisir naïf. Pour le connaisseur et le spécialiste initiés qui ne s'arrêtent pas aux apparences, cet art renverrait au savoir, à l'épistémè de la tradition. Il serait comme l'art baroque, un art tragique. La clef du symbole se perdant, la métaphore deviendrait muette, il ne resterait que l'apparence autour de laquelle se construirait la peinture sur chevalet, l'art touriste.

rien à l'image de l'art d'alors et de l'activité intellectuelle légitime des Noirs. Le monde des Blancs leur est interdit, jusqu'à ce que l'Exposition universelle de Bruxelles en 1958 brise soudainement le mur qui fut non moins artificiel ni moins étanche que celui de Berlin. Ce système esthétique fit alors place à la peinture sur chevalet.

La peinture figurative n'a pas perdu son articulation à la vie sociale et au pouvoir, mais sa portée a été restreinte. Scohy note par exemple l'explication donnée du dessin exécuté sur un poteau du tribunal d'Eki-bondo. Le crocodile tient dans sa gueule un poisson : la justice dévore le justiciable ; reproche qui a été souvent adressé aux tribunaux coutumiers créés par l'administration coloniale mais où la justice était rendue par les chefs et les notables. Soyons prudents. Le dessin n'est pas univoque et son sens demeure question de lecture, ce motif en effet est fort répandu dans l'art figuratif, y compris dans les tableaux de Pilipili<sup>8</sup>.

Outre l'exclusion du monde du Blanc, un changement majeur reste à noter. Désormais, tout ce qui est figuratif est enfermé dans un cadre. Moins net que dans les murs de Jean Mbolangi, le cadrage du figuratif apparaît aussi sur le tribunal de Niangara. La carte postale, le calendrier illustré et les tableaux d'église ont fini par imposer une façon de regarder. L'image est une fenêtre sur le monde, vision d'un auteur en tant que sujet qui découvre<sup>9</sup>. La peinture des cases venait donc d'intégrer la « société des individus » (Elias 1991). La société « indigène » était désormais prête pour la peinture sur chevalet.

Entre-temps, la statuette du messager du Blanc, acquise par Lang en 1910, « renaissait » en marquant la fin de la censure politique et esthétique. En 1986, à Niapu (un autre des trois célèbres villages mangbetu), un jeune sculpteur a exécuté une statue de missionnaire blanc grandeur nature, qu'il a habillée de vêtements reçus du missionnaire dont elle était le portrait. Contrairement au messager de 1910, la sculpture de 1986 est conçue comme la photographie de son modèle et renvoie autant

8. Il s'agit d'un de trois peintres vedettes de l'atelier de la peinture naïve créé à la fin des années 1940 à Elisabethville (Lubumbashi) par Pierre Romain Desfossés. A l'instar de la lecture de Scohy, Pilipili, que j'ai connu dans les années 1970, racontait une histoire « folklorique » à propos de chaque tableau. Scohy, actif dans les milieux coloniaux des amis des arts indigènes, a été proche intellectuellement de Romain Desfossés, et d'Alhadéff, un autre « animateur » d'atelier pour peintres (CORNET, DE CNOODER & TOEBOSCH 1989).
9. C'est l'épistémologie qu'organise la perspective géométrique, celle de la peinture, celle de la photographie — représentation du réel. G. FREUND (1974 : 6-7) écrit : « La lentille, cet œil prétendu impartial, permet toutes les déformations possibles de la réalité, parce que le caractère de l'image est chaque fois déterminé par la façon de voir de l'opérateur et les exigences de ses commanditaires ».

aux installations<sup>10</sup> de la province de l'Équateur « photographiant » à la fin des années 1930 des chefs défunts qu'aux cases miniatures du Nord-Est honorant les ancêtres. Certaines de ces dernières contenaient une statuette. Comme les statuettes en pierre et ensuite en ciment du Bas-Zaïre (Cornet 1978), elles semblent fixer l'image du défunt en tant qu'individu. Cette intention de capter le monde les apparente à la photographie et au dessin naturaliste. Certains artistes, qui travaillaient au cours de l'expédition de Lang et Chapin, signaient leurs travaux, au moins ceux exécutés pour Lang. Ils savaient donc tracer des lettres, voire écrire. La représentation réaliste anthropomorphe (« photographie » du réel) et l'écriture attestent de l'acceptation d'un nouveau rapport au monde dont il faut tenir compte pour analyser les transformations de l'art mangbetu au début de ce siècle.

Rappelons que, dans le contexte de l'effondrement de l'État zaïrois, à partir des années 1980, les missionnaires et la mission constituèrent le seul contact avec le monde « moderne » : infirmerie, école, bureau de poste, agent payeur des pensions, etc. Au propre, il n'y avait pas de salut hors de la mission, alors que la mémoire nostalgique intégrait le Blanc d'antan, à titre de père ou d'oncle, à la société très ébranlée des parents. Même à Kinshasa, les *mindele* (Blancs), et surtout les Belges du temps colonial, sont dits *bandeko*, oncles. Ainsi se ferme un système esthétique et s'ouvrent l'espace social et le goût pour la peinture sur chevalet. Ce processus est progressif mais guère linéaire. Entre le mural de case et le tableau de chevalet, il y a sculpture et installation mémorielle, il y a aussi l'écriture et surtout la gravure sur ivoire, suralebasse. Le mural publicitaire des années 1980 et 1990 transfère la peinture sur chevalet à la paroi de la maison.

### L'esthétique du mural<sup>11</sup>

Le mural de case nous est connu presque uniquement comme décoration extérieure : un seul témoignage direct signale l'existence des dessins sur les murs intérieurs des cases. Il est pratiquement impossible de se prononcer aujourd'hui sur le caractère exceptionnel de ce témoignage. À de rares exceptions près, surtout en milieu rural, les Européens ne pénétraient pas dans les cases. La case était un lieu où l'on dormait et où l'on conservait des objets « personnels » (dont on était détenteur), qui n'étaient exhibés publiquement que lors d'occasions spécifiques. Sans

10. L'installation est une composition tridimensionnelle largement présente dans l'univers actuel des arts plastiques. L'intention de l'artiste d'alors est semblable à celle de l'artiste actuel : créer à partir d'objets, souvent de grande banalité, un univers autonome, dans lequel chaque élément acquiert une signification autre que celle apparente et qui ne prend son sens que par l'installation elle-même.

11. Je prends ici l'esthétique dans le sens que Luc FERRY (1990) donne à ce terme.

qu'on puisse se référer à la notion occidentale de *vie privée*, la case était un endroit réservé et le fait d'y pénétrer considéré comme une possibilité d'exercer une action maléfique à l'égard de son ou de ses occupants, au même titre que la possession de cheveux ou d'ongles d'une personne. À l'occasion d'une affaire d'extorsion d'objets personnels dont furent victimes les femmes du chef Tongolo (l'un des trois villages mangbetu renommés), une Française, familière de ces femmes, note : « je n'ai jamais mis les pieds dans une hutte si on ne m'y demandait pour un malade ou un autre cas sérieux »<sup>12</sup>. Le fait d'entrer dans une case fut utilisé par des villageois pour accuser d'adultère, à tort ou à raison, des auxiliaires noirs de l'administration. Rares ont donc été les cas où un Blanc a pu pénétrer à l'intérieur d'une case, et encore plus rares sont les descriptions de ces intérieurs.

L'extérieur, soit l'espace situé devant et entre les cases, ainsi qu'une construction commune qui pouvait n'être qu'un toit sur des poteaux ou un hangar fermé constituaient les lieux publics. Quant aux cases proprement dites, elles étaient surtout un lieu domestique pour la femme et ses enfants, le mari polygame circulant d'une case à l'autre. Dans les sociétés où, surtout depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l'exercice du pouvoir et le prestige qui lui était associé étaient masculins, la décoration intérieure des cases pouvait se limiter à celle du chef s'inspirant du modèle extérieur arabe ou européen. D'ailleurs, étant donné l'absence d'éclairage, l'intérieur était trop sombre pour qu'on le décorât, sinon avec des couleurs également sombres.

La situation était différente dans les habitations à caractère urbain et donc dans celles des Africains qui adoptaient à un certain degré le mode de vie « bourgeois » occidental. L'on y trouve une décoration intérieure, y compris une décoration picturale sur les murs, au moins dans certains cas. Georges Thiry décrit ainsi les muraux du nord du Katanga qu'il a observés en 1929 et le travail de Lubaki, un ivoiriste, peintre de case (au moins de la sienne à Élisabethville, terme du trajet qu'il effectuait fréquemment pour s'approvisionner en curiosités à vendre aux Européens). Ce dernier est devenu aquarelliste à la demande de Thiry.

« Non loin de Ponthierville, défilent des façades de cases en boue qui sont décorées de chasses aux singes et au léopard ainsi que de locomotives et de wagons chargés d'Européens tamponnant un éléphant [...] Toutes ces fresques remarquables sont peintes à l'aide d'une sorte de terre blanche, à l'aide également d'ocre et de sépia. D'autres cases sont décorées de polygones blancs ou noirs, de damiers et de géométries décoratives. Et je constate que les nègres modernes ont observé et reproduit sur leurs murs, souvent avec beaucoup d'ingénuité, les trains et leurs mystérieux sifflets, les steamers et leurs drapeaux nationaux, les avions 'qui ont, les uns, une planche, d'autres, deux planches' comme affirment les Congolais, la bicyclette 'qui laisse par terre une corde sans fin', le téléphone et ses 'allo, allo', le revolver qui ressemble à une source, le missionnaire fumant

12. J. Tercat, « À Monsieur Destrée », Matari, juin 1935, p. 1 (cf. réf. *supra* n. 5).



d'énormes pipes, le parasol de Madame [...]. Je découvre également reproduits sur les murs des éléphants et des bracelets-montres, des léopards et des support-chaussettes, des paires de ciseaux, des robinets, des tuyaux d'arrosage, bref les mille et une inventions qui ornent un Grand Bazar de ville d'Europe [...].

Je lui remets du papier, des briques de couleur à l'eau et il commence à confectionner des dessins très décoratifs. Le tout premier qu'il m'apporte représente un train-courrier dont les wagons sont attachés avec une très grande fantaisie et dont le sifflet de la locomotive est dessiné avec beaucoup de soin » (Thiry 1982 : 11, 14).

Concentrons-nous sur le mural à l'extérieur. Sur le plan esthétique, on semble avoir affaire à deux grammaires à prédominance de formes différentes : d'une part, le mural géométrique et, d'autre part, le mural figuratif à motifs humain, animal ou floral. Cependant, certaines cases mangbetu à décoration géométrique incluent des panneaux à motif figuratif et certains motifs géométriques peuvent avoir une portée figurative : par exemple, un cercle peut représenter le soleil (Schoy 1955 : 81-83). La distinction est plus claire au niveau du sens produit et recherché et dans la façon dont le mural participe à la représentation de la société par et pour elle-même. Il aide à donner un sens au monde, et entre autres à exprimer le rapport du *je* au *nous*. L'hypothèse que les motifs géométriques et figuratifs s'articulent les uns aux autres en tant que langages autonomes, comme c'est le cas aujourd'hui de l'écriture et de l'image peinte, me semble très plausible.

Il serait vain de spéculer ici sur l'origine du mural. Matériellement, il est évident que peindre sur le mur d'une case n'est possible que si la paroi est faite d'argile ou bien recouverte soit de terre, soit d'argile, de façon à obtenir une surface propice à la peinture. Une paroi recouverte de nattes, comme celles du Grand Hall du chef Okondo décrit par Schweinfurth, et reconstruite à l'instigation de Lang, était déjà ornée par alternance de nattes. Les poteaux soutenant la structure, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, ont été également décorés. Nous savons par Schweinfurth et Lang qu'au moins les maisons des chefs et de leurs épouses ont été embellies, les parois intérieures couvertes de nattes, les poteaux soutenant le toit sculptés et peints. De même ont été ornés les poteaux soutenant la structure des toits d'abris servant de lieu de rencontre aux hommes du village. Les modèles miniatures de ces constructions, placés à côté de l'arbre planté en l'honneur des ancêtres, avaient eux aussi des poteaux décorés.

Schildkrout et Keim (1990 : 102-106) soulignent l'existence de deux styles de maisons dans cette région. La maison aux parois en terre battue gagnait, depuis le début du siècle, sur la structure couverte de nattes, de feuilles ou de panneaux d'écorce. La peinture murale qui l'ornementait pouvait être une adaptation à l'esthétique locale. L'apparence externe des cases en terre battue devait paraître monotone en comparaison des cases couvertes de nattes. La maison de terre battue miniature, élevée

pour honorer les ancêtres, est peinte elle aussi. De même l'association entre la pratique des cases couvertes de nattes ou constituées de panneaux d'écorce créant une sorte de motifs rythmiques et la peinture d'une paroi monotone de terre battue a été attestée au Kasai (Hilton-Simpson 1969 : 70-143).

Il serait tentant d'établir un lien entre les murs des maisons de style nouveau et l'importance de la décoration dans la vie sociale et politique. Par exemple au Nord-Est, les femmes peignaient leur corps de motifs géométriques, de même en allait-il des tissus d'écorce servant de pagne et de couvre-siège ou des boucliers (au moins ceux utilisés à titre de porte de maison) qui étaient peints de motifs géométriques répétés rythmiquement. Les motifs de nattes, de vanneries, etc., ont pu servir d'inspiration même s'ils sont moins diversifiés et plus rectilignes. Au Kasai, les tapis de raphia et les nattes sont largement présents dans la vie quotidienne, les premiers, tout en étant des biens de prestige, ont même servi de moyen de paiement. Notons cependant que tant les motifs géométriques que figuratifs se retrouvent aussi sur des cases du Nord Katanga décrites par Thiry et un peu plus tard par l'administrateur du territoire de Kamina<sup>13</sup>.

Schildkrout et Keim (1990 : 101-141) suggèrent la présence au début du siècle de deux styles de décoration géométrique. L'un, plus régulier et proche de la décoration sur vannerie, semble prédominant dans la région centrale ; l'autre, plus libre, se rencontre à la limite sud de la région mangbetu et rappelle fortement la décoration des tissus d'écorce recueillis récemment par l'Institut des musées nationaux du Zaïre chez les Mbiti (Pygmées de l'Ituri). Il est possible de retrouver des éléments de ces deux styles parmi les murs photographiés par Lang. Cependant, comme la plupart de ces décorations semblent avoir été faites par des artistes dits Zande (dans les rares cas où l'auteur d'un mural est mentionné), il s'agit probablement d'une concession au goût local et non pas d'un style ethnique. La négociation entre l'offre et la demande façonne l'esthétique et conduit ainsi à la cristallisation d'un style ou à son changement. Il n'y a pas d'esthétique « organique » qui, en vertu d'une spécificité culturelle propre à une entité sociale, sécréterait un style garant, à son tour, de l'identité culturelle.

Ces éléments, ainsi que le fait que le décor mural sur des maisons en terre battue soit attesté par Hilton-Simpson ([1956] 1969 : 52) à la même époque (1908) au Kasai, indiquent qu'il s'agit non seulement d'une réponse à l'innovation technologique mais surtout de son adaptation au goût local. Au Kasai, Hilton-Simpson a considéré les maisons peintes comme appartenant aux « modern Batetela », alors réputés comme

13. M. Boermans, administrateur territorial de Kamina, province d'Élisabethville. Questionnaire, 1936, pp. 1-2. Archives africaines (Bruxelles), Commission pour la protection des arts et métiers indigènes. Dossier Les amis de l'art indigène.

soldats mercenaires. À ses yeux, c'était des individus ayant vécu ou vivant dans le sillage des Européens ou avec les arabisés, socialement et culturellement distincts des villageois de la région.

« At Osodu we first saw specimens of the curious pictures in red, black and white, with which the modern Battela love to decorate the mud wall of their new houses built upon the plan of a bungalow. These represent wild animals, natives armed with bows and arrows attacking others equipped with guns, white men travelling in hammocks accompanied by an escort, and, in one instance, a white man sitting in a chair drinking out of an enormous bottle ! Some of the pictures include horses, which the artist must have seen at Lusambo, where three or four of these animals are kept. The drawings are crude in the extreme, but they are none the less curious, especially as the art of drawing is very little practised among the peoples of the Kasai » (Hilton-Simpson 1969 : 52).

Au début du siècle, dans le Nord-Est, le qualificatif de Zande pouvait aussi avoir cette connotation. Les graveurs de calèche et les sculpteurs d'ivoire y sont souvent identifiés comme Zande. Le mural, surtout le mural figuratif, pouvait être une reconnaissance publique et une appropriation privée de l'association avec le monde « moderne » représenté alors par le fait colonial. Au Nord-Est du Zaïre, un transfert de sens a pu renforcer cette association. La décoration du bâtiment en briques de Niangara, qui a servi d'arsenal avant de devenir le tribunal du territoire, a été commandé par l'administration de l'État indépendant du Congo en 1903. Il semble vraisemblable que la décoration murale, présente mais inspirée par un choix personnel, devient alors l'affirmation de l'appartenance à un ordre politique.

L'histoire du lien entre le goût et les alliances politiques dans cette région en fournit un autre exemple. Comme le montrent Schildkrout et Keim (1990 : 63-64, 233-257), la sculpture anthropomorphe n'est pas très courante avant que se manifeste l'effet de sélection suscité par le goût des administrateurs et des collectionneurs. Nous ne trouvons que quatre objets anthropomorphes sur plus de huit cents dans la collection de Lang avant que ce dernier reçoive la collection de Gilson (administrateur territorial de Rungu). Une boîte d'écorce, surmontée d'une tête de femme, se trouve parmi les objets offerts en 1907 par Léopold II à l'American Museum of Natural History. Par contre, après 1910, on a l'impression d'assister à une explosion de la sculpture anthropomorphe ornant des objets offerts habituellement en cadeau aux Européens et témoignant de la position sociale de leur propriétaire/donateur.

Dans la même logique, mais d'une manière probablement plus impérative, la décoration des murs du tribunal du Territoire de Niangara a dû exercer un effet d'entraînement sur l'élite politique mangbetu dont la situation locale exigeait (comme cela a été le cas pour les Tetela au Kasai) une alliance avec les nouveaux partenaires. Certaines photographies de Lang laissent croire que toutes les maisons des hameaux de chefs étaient décorées. Le fait de les voir photographiées et dessinées

par des Européens (Lang développait ses photos sur place [Schildkrout & Keim 1990 : 63] permettant ainsi aux gens, non seulement d'avoir connaissance de ce qu'il sélectionnait mais aussi d'en voir le résultat) renforçait le lien possible entre le goût, le prestige et l'alliance politique.

Sans entrer dans les détails, signalons qu'en réponse à une enquête sur la situation des arts et métiers indigènes lancée en 1935 par la Société des amis de l'art indigène, les administrateurs de territoire, qui confirment l'existence de la peinture murale, associent généralement le mural aux Africains qui ont subi une influence de la « civilisation ». Certains vont jusqu'à considérer l'art mural comme la reproduction sur les murs des dessins appris à l'école rurale des missionnaires, affirmation absurde mais symptomatique.

À titre d'exemple, on peut citer le passage suivant :

« L'ornementation murale, intérieure et extérieure, des cases indigènes se répand progressivement dans toute la chefferie batende. Il s'agit de conceptions individuelles. Cette décoration, obtenue par l'usage de peintures minérales ou végétales, s'inspire le plus souvent d'éléments habituels de la vie, chasse, pêche, etc. ou reproduit souvent des objets ayant frappé l'imagination des natifs, tels que nos grands bateaux fluviaux »<sup>14</sup>.

En examinant les archives de la Commission pour la protection des arts et métiers indigènes et celles de la Société des amis de l'art indigène, qui complètent les données déjà citées, on échappe difficilement à l'impression qu'un certain nombre de phénomènes en apparence isolés appartiennent à une même esthétique. Le mural semble exister surtout dans les régions soumises à une assez forte présence occidentale ou à une pénétration coloniale intense. Dans les années 1930, le mural est en effet attesté au Katanga et au Bas-Congo ainsi que le long du cours moyen du Congo et au Kasai, dans la région que traverse le chemin de fer. Au Bas-Congo et au Katanga, surtout en milieu urbain ou fortement prolétarisé, on signale une décoration intérieure de case, faite soit à l'aide d'illustrations imprimées, découpées dans des magazines, soit avec des panneaux en bois sculpté. Au Mayaumbe mais aussi dans la Tshuapa (Équateur), on mentionne la production et l'usage de statues mortuaires, confectionnées à la mémoire du défunt. Au Mayaumbe, elles ont été déposées sur la tombe, ce qui suggère une relation avec les *ntadi* (statuettes en pierre tendre) (Cornet 1978). Dans la Tshuapa, il s'agit d'une mise en scène dont la statue constitue le point central. Les *himansi* ou *ndusi* (sculptures anthropomorphes) du Mayaumbe<sup>15</sup> étaient sur le point de disparaître dans les années 1930. Dans de rares occasions, on les

14. Poste de Bolobo, p. 2, 1936. Chefferie des Batende. Territoire de Mushie. District du lac Léopold II. Archives africaines (Bruxelles) (cf. réf. n. 5).

15. P. Nouwelaerts, « Possibilités artistiques du territoire », 11 juin 1935 (Administrateur chef du territoire du Mayaumbe, Tshela). Archives africaines (Bruxelles) (réf. n. 5).

fabriquait encore mais désormais en bois tendre. Les *lotalia* de l'Équateur seraient aussi relativement rares. En voici une description :

« Il s'agit d'une statue en pisé du modèle assez courant chez la peuplade Bosaka (Ngelewe et Nkole notamment) que la famille fait élever pour mieux se souvenir du disparu. Généralement elle est placée le long d'un chemin très fréquenté et abritée sous un toit en matériaux du pays (en dele ou pete [espèce d'herbe haute]) ; sa conservation dépend du soin apporté à l'entretien de la toiture : j'évalue sa durée à deux ou trois ans au maximum, car souvent la famille finit par s'en désintéresser, ou le village se déplace et le chemin est déserté, et alors vite les intempéries ont raison de la fragilité de l'abri, le toit s'effondre entraînant la destruction de l'œuvre. [...] Les indigènes donnent à ces statues le nom de *lotalia*, que l'on pourrait traduire par photographie, car dans leur esprit elle doit représenter la personne physique du disparu »<sup>16</sup>.

L'hypothèse de l'association entre cette pratique et le paradigme chrétien semble plus que probable. L'utilisation de l'image dans l'évangélisation (avant le xx<sup>e</sup> siècle il s'agit surtout de statuette comme celle de saint Antoine), l'érection d'un monument pour chaque mort, même s'il ne s'agit que d'une croix portant le nom du défunt, et l'affirmation de la résurrection du corps sont autant d'éléments qui expliquent le lien entre le portrait et le rituel funéraire. Leur implantation dans les sociétés ou dans les couches sociales les plus influencées ou les plus dépendantes de la modernité coloniale permet d'avancer que leur présence confirme le passage vers une « société des individus » (Elias 1991). L'hypothèse d'une influence kimbanguiste sur les *lotalia* de l'Équateur paraît peu plausible, puisque les kimbanguistes n'ont pas été moins hostiles aux « fétiches » que les missionnaires catholiques. On confondait souvent les *lotalia* et les *bimansi* avec un culte païen des morts, alors qu'ils sont nés du terreau chrétien. Les relégués kimbanguistes furent cependant de fervents partisans de la modernisation, prônant entre autres l'enseignement laïc en français et l'effort individuel. En fait, il est probable que dans la société de la Tshuapa, profondément bouleversée par les atrocités de l'exploitation du caoutchouc, les anciens catéchistes, devenus chefs ou notables, affirmaient ainsi leur individualité, leur caractère unique.

Un complexe culturel, formé par la décoration extérieure de cases en terre battue, la décoration intérieure de cases et la recherche des moyens plastiques pour préserver l'image fidèle (la photographie) d'une personne, ne peut fonctionner dans une société sans que celle-ci évolue, au moins pour certaines couches sociales, dans la direction d'une « société des individus ». Ce processus, en cours au Congo belge au xx<sup>e</sup> siècle, connut des flux et reflux. L'art plastique non seulement en témoigna mais il en fit partie, et parfois en fut l'agent.

16. E. Henri (commissaire provincial). « À Monsieur le Gouverneur général », Coquilhatville, 18 janvier 1939, p. 1. Archives africaines (Bruxelles) (réf. n. 5).

## Le mural et la construction du savoir social

Il ne faudrait pas succomber à la facilité de voir dans ce processus une simple imitation ou une sorte de mimétisme politique. La statuette du messager du Blanc (une boîte d'écorce constituée par le corps de l'homme), parmi les quatre objets anthropomorphes initiaux de la collection de Lang, témoigne de la complexité du processus. Cette sculpture annonce un genre qui a pris de l'importance au début des années 1910. Dans ses principes, l'art anthropomorphe réaliste d'alors se rapproche très fortement du regard (du dessin et de la photographie) naturaliste des observateurs scientifiques comme Lang et Hutereau. Sa représentation est mimétique en ce qu'elle vise à conserver une réalité concrète : une personne, une fonction, une action. Gravure sur calèche, sculpture sur ivoire et statuettes en bois « photographient » et racontent la réalité. Elles semblent répondre aux questions précises posées par des naturalistes occidentaux qui cherchent à connaître la réalité dans sa matérialité au prix de la subjectivité des acteurs. L'enquêteur d'alors sollicite un enseignement des apparences : faute de pouvoir dialoguer sur le sens et la signification d'un être, de ses actions, de ses intentions, il les prétend illusions.

L'art anthropomorphe, et plus généralement l'art figuratif, y compris la peinture sur les murs de cases, articulent l'ancienne épistémè de la présence et de la proximité de la représentation mimétique avec à la nouvelle épistémè. Pour aller vite, utilisons provisoirement le terme de « sorcellerie » pour désigner la capacité d'agir sur une autre personne sans son consentement. La proximité sociale, définie selon l'idiome politique de la parenté, circonscrit les conditions normales d'efficacité d'une telle action. Dans la « société des individus » cette conception de la présence est remplacée par un organigramme des fonctions institutionnelles. La statuette du messager du Blanc insiste sur les attributs de sa fonction : large ceinture où il portait des lettres et un sexe hypertrophié affirmant, par la revendication d'accès illimité aux jeunes femmes, son appartenance à un ordre politique dominant. Cette représentation hyperréaliste fait ressortir une fonction qui, autrement, échapperait à l'action locale. Son porteur pourrait très bien être un parent mais, dans la logique nouvelle, il est toujours remplaçable par une autre personne sans que la fonction en souffre. La représentation d'une fonction qui est « portée » par un individu, comme dans le cas d'un masque qui danse, offre la possibilité de la connaître et d'agir sur elle.

Cependant, il faut se garder de généraliser et surtout de construire une théorie systématique et exclusive. Il s'agit d'un moyen parmi d'autres, dont plusieurs, probablement, ont été inventés et testés dans cette période transitoire. Faute d'autonomie politique et sociale, ces différents moyens n'ont jamais pu être confrontés pour offrir, par élimination, une théorie hégémonique du savoir. Une nébuleuse d'épistémès, concurrentes et clandestines, a été bloquée par le rationalisme formaliste

de l'univers missionnaire et bureaucratique, imposant l'échange ritualisé et autoritaire de signes abstraits entre les fonctions. Ainsi, une fois l'an, l'administrateur échange avec l'indigène de l'argent (impôt) contre un jeton métallique attestant l'acquittement de l'impôt, ce qui donne à l'indigène une liberté de mouvement pour un an.

Sur l'autre versant du rationalisme autoritaire, il existe un néo-traditionalisme, ravivé, à la limite de l'invention, par l'insistance missionnaire et administrative portant sur la légitimité de la tradition immuable, sur la nécessité du retour au bon villageois (*sauvage*) incarnant la saine Afrique d'avant la souillure. L'encadrement missionnaire des indigènes, particulièrement intense entre le milieu des années 1920 et la fin des années 1950, ne pouvait qu'accentuer la forme religieuse de tout effort de construction d'une épistémè autonome. La modernité passait par le religieux et son expression, politiquement autonome, par le syncrétisme chrétien.

L'effort de comprendre le monde nouveau et de construire un savoir dans le but d'agir sur lui, d'en tirer un profit social et politique, est à la base de la recherche esthétique. L'appartenance à ce monde, donc l'élaboration d'une nouvelle identité et d'un nouveau rapport entre le *je* et le *nous*, est au cœur de la transformation des expressions artistiques et du goût au cours du xx<sup>e</sup> siècle. Le mural constitue à la fois un moyen et une direction. Sa spécificité réside probablement dans son caractère public : un mural s'affiche, il est fait pour cela. Éphémère — rares sont les maisons qui durent plus de dix ans et la visibilité d'un mural devait être encore plus brève — il ne peut être emporté quand le village est abandonné et n'est reproduit que de mémoire. Dans le monde colonial, il est gratuit. Il est impossible de le vendre alors que les collectionneurs européens ont été à l'origine, au début du siècle, d'explosions locales de production artistique (chez les Mangbetu, chez les Kuba, etc.). Le mural peut néanmoins attirer l'attention des Européens avec tout ce que cela implique de profits et de risques incalculables. Une maison peinte expose son habitant. Il est logique que son usage soit limité à ceux qui ont des ambitions politiques, ce qui inclut les auxiliaires du Blanc, lesquels ayant pris leur distance par rapport au monde rural noir, cherchent à y revenir en position de pouvoir.

Il me semble nécessaire de résister à la tentation de systématiser les comportements à partir d'une présomption logique : le mural géométrique serait réservé aux élites politiques traditionnelles alors que le mural figuratif appartiendrait à ceux qu'on dit alors « détribalisés ». Il est fort possible que les tendances artistiques dominantes répondent aux goûts de chaque groupe mais elles s'entrelacent et se font des emprunts réciproques. La tendance figurative autonome, surtout celle qui représente le Blanc, ne semble pas avoir duré longtemps, probablement deux à trois décennies. Le mural figuratif est attesté au Congo jusqu'au milieu des années 1930. Au village d'Ekibondo, il réapparaît intégré dans des compositions géométriques au milieu des années 1950.

À l'issue de la Première Guerre mondiale, la stabilité des frontières nord-est de la colonie et la pacification définitive de cette région grâce à la culture cotonnière en éloignent la compétition politique. Les Noirs « détribalisés » sont, soit strictement intégrés et encadrés par les réseaux institutionnels missionnaire et administratif, soit éliminés. La politique indigène de l'administration impose sa propre vision de la légitimité et choisit les chefs. Le témoignage de Jane Tercaf<sup>17</sup>, confirmé par plusieurs autres, montre la vie rurale désormais rythmée par la culture cotonnière, celle du café et des travaux routiers : « Si vous voulez sauver l'art indigène, il est grand temps depuis que pour la culture du coton on mobilise tous les hommes [...]. Cela leur rapporte 100 frs par an et l'État leur en réclame 33 ».

Le mythe mangbetu (Schildkrout & Keim 1990 : 44-45) oriente la production artistique, encadrée par les missions, vers un marché de curiosités. Au cours des années 1920, les missionnaires ont créé l'atelier de sculpture de Rungu et ont regroupé leurs élèves en coopérative d'ébénistes de Buta. Les villages de quelques chefs, celui d'Ekibondo en tête, deviennent des « vignettes » attestant le succès belge dans la préservation de la vraie Afrique. Un mécène-animateur, comme Patrick Putnam, insiste sur l'africanité de l'expression artistique tant par conviction que parce qu'il doit vendre des objets pour payer ses protégés (*ibid.* : 254-255). L'Afrique, dont le génie artistique inspirait alors l'avant-garde européenne, devait être mystérieuse et mystique, spontanée et sensuelle, bref un monsieur Jourdain de l'art plastique.

À cause de mécènes comme Putnam, elle subit à son tour l'influence de l'idée qu'a sur elle cette avant-garde. Jane Tercaf, sculpteur français, patronnée par le président de la Commission pour la protection des arts et métiers indigènes, faisant un séjour dans le Nord-Est, écrit en 1935 : « À propos des stucques et peintures murales [...] j'en ai déjà vu, mais les peintures ont subi l'influence européenne »<sup>18</sup>. Elle déplore aussi que « L'Art Buta [soit] sans âme aucune » et « l'habileté du noir [se borne] à imiter ». L'Afrique n'est belle que distante dans le temps, réfléchi dans la tradition de l'anthropologie. Ainsi, en matière de mural, le tribunal de Niangara devint probablement le modèle légitime de décoration géométrique dont se sont inspirées au moins deux renaissances successives, celle des années 1930 et celle des années 1950. Les villages d'Ekibondo et celui d'Okondo sont à quelques heures de marche de Niangara. À chaque reprise de la peinture sur cases, on recommençait à zéro, sur l'initiative, pour ne pas dire sur l'ordre d'un administrateur obéissant lui-même aux instructions de la hiérarchie. Ainsi, le mural a-t-il quitté la vie pour entrer dans le domaine du décor de théâtre. Son authenticité, dans le sens technique du terme, est certaine ; il est exécuté par ceux qui se

17. J. Tercaf, « À Monsieur Destrée », p. 1 (cf. réf. n. 5).

18. J. Tercaf, *ibid.*, p. 3.



souviennent de la technique et qui, de mémoire, croient faire exactement comme dans le temps. Et pourtant, il ne s'enracine plus dans le corps social.

\*

Concluons par une question que la sémiologie d'inspiration structuraliste a radicalement déconsidérée et qu'un historien de l'art a eu également tendance à considérer comme secondaire. Que dit la peinture sur cases, de quoi parle-t-elle, demeure pour moi la question que l'on ne peut pas esquiver ? Mais, quand on voyage dans le temps et dans les cultures, la réponse est toujours un piège. Comment connaître le contenu de ce dialogue différé qui s'installait entre le peintre et le spectateur ? Comment ne pas pécher par ethnocentrisme et anachronisme, bref comment ne pas inventer la réponse ?

La première et la plus sûre réponse à la question posée est que le peintre voulait embellir et rendre attrayant l'espace dont la case et la paroi étaient le centre. Peut-être même cherchait-il à faire de ce mur peint un centre de l'espace. À sa façon, nouvelle pour la société d'alors, il cherchait à inscrire dans l'espace-temps, dont la case constituait le point central, une cérémonie, une performance qui durerait et pourrait de ce fait être observée à volonté. Saisie ainsi, elle pouvait demeurer un objet de discussion, de réflexion sans qu'on soit obligé de la rejouer. Dans le cas du monde de l'homme blanc, sa présence, donc sa performance sur place, a été très éphémère et ne pouvait être réitérée. Elle n'intervenait qu'au hasard de la vie et laissait alors peu de loisir pour l'observation puisque le Blanc imposait par sa simple présence de nombreuses corvées et contraintes, sans parler de la répression éventuelle de ce qui était pour lui des manquements. Le monde du Blanc, la façon d'agir et de penser de ce dernier, sa propension à tout emprisonner pour l'emporter avec lui, non seulement des êtres humains ou des objets, mais aussi des activités comme la danse qu'il photographiait et dessinait, surprenaient les Congolais et leur inspiraient de la crainte. Ce monde leur semblait illogique, voire trompeur, il échappait à l'entendement, mais puisqu'il était puissant, les Congolais faisaient de leur mieux pour le comprendre.

Écoutons Georges Thiry (1982 : 20) décrire les images de Lubaki et l'idée que ce dernier se faisait de l'Europe :

« C'est également dans ces planches [qu'il fait] l'observation amusée de la vie des blancs et la représentation d'une auto, d'un match de football, d'une partie de tennis, d'un cinéma, d'un garage, d'un parapluie, d'une promenade équestre d'autorités européennes.

Lubaki se représente l'Europe comme un pays où l'on fabrique des quantités

Illustration non autorisée à la diffusion

PLANCHE 1. Tribunal de Niangara. Les décorations ont été refaites trois fois entre le début du siècle et les années 1980 (*Didier Demolin*).

Illustration non autorisée à la diffusion

PLANCHE 2. Dessin sur une case mangbetu. Début du siècle (*Herbert Lang*, expédition Lang et Chapin de l'American Museum of Natural History).

Illustration non autorisée à la diffusion

PLANCHE 3. Dessin sur une case mangbetu.  
Début du siècle (*H. Lang*, expédition Lang et Chapin).

Illustration non autorisée à la diffusion

PLANCHE 4. Dessin sur une case tetela.  
Début du siècle (*HUTCHINSON-SIMPSON* 1969 : 52-53, pl.).

Illustration non autorisée à la diffusion

PLANCHE 5. *Colonie belge 1885-1959*, par Tshibumba Kanda.  
Lubumbashi 1972 (coll. B. Jewsiewicki).

Illustration non autorisée à la diffusion

PLANCHE 6. Publicité sur un mur, Kinshasa, 1991 (*D.R.*).

Illustration non autorisée à la diffusion

**PLANCHE 7.** Agent colonial tapant à la machine. Dessin de Djilatendo datant du début des années 1930 (*J.-A. Cornet*, coll. I. Hendrickx).

Illustration non autorisée à la diffusion

PLANCHE 8. Dessin de Lubaki, fin des années 1920  
(*J.-A. Cornet*, coll. I. Dierickx).

Illustration non autorisée à la diffusion

Illustration non autorisée à la diffusion

PLANCHE 10. Messenger. Statuette recueillie pendant l'expédition Lang et Chapin (coll. American Museum of Natural History) (*Lynton Gardiner*).

Illustration non autorisée à la diffusion

PLANCHE 11. Représentation d'un missionnaire, Niapu, 1986 (*Didier Demolin*).





PLANCHE 12. Enseigne de coiffeur, Wayis, fin des années 1980  
(coll. B. Jewsiewicki).

de chemises, de bretelles, de cravates, de paquets de cigarettes et dont les routes sont sillonnées par énormément de bicyclettes et d'autos.

Tous les hommes et les femmes de cette contrée, il se les imagine corrects, impeccables dans leurs complets ornés d'un nombre déterminé de poches et de boutons ; il les voit comme sortant immédiatement des pages d'un catalogue de la Belle Jardinière ou du Bon Marché dont il aime à tapisser les murs de sa demeure, les laissant voisiner avec des photos de boxeurs ».

C'est dans ce sens que le mural figuratif parle du monde colonial, le photographie tout comme le faisaient les « installations » de l'Équateur et comme le faisait, sur un autre mode, la parade villageoise ordonnant au clair de la lune une reproduction locale de la hiérarchie coloniale à partir du gouverneur général, en passant par l'administrateur du territoire jusqu'au commerçant portugais en haillons. Cette volonté photographique, la recherche du réalisme d'ordre phénoménologique, du réalisme rendant la structure de la perception, multipliant ou isolant, agrandissant les objets et attributs qui frappent, s'imposent, où semble résider la réponse à la puissance du Blanc, domine la peinture figurative et jette un pont entre elle et l'expression plastique qui fait toujours partie de la vie villageoise : statuette, masque, etc. Là aussi, l'artiste sélectionne les traits ou les attributs dont la présence est importante, ceux qui doivent jouer un rôle central dans telle cérémonie ou dans telle action auprès des ancêtres, etc. La différence majeure entre les deux réside dans l'objectif central extra-esthétique. Dans le premier cas, il s'agit d'une volonté de figer, de reproduire un regard de naturaliste, donc de photographier ; dans l'autre, il s'agit de s'assurer de la présence d'un élément impersonnel et non individuel, par exemple la sollicitude des ancêtres et non pas tel ou tel individu.

La première peinture sur papier ou toile, celle directement sollicitée par un agent extérieur, et où probablement la commande elle-même spécifiait au moins l'inspiration sinon la reproduction, ne fait que copier des muraux. Ce n'est pas sans raison que G. Thiry insiste tellement dans ses souvenirs sur le lien entre la case peinte et sa découverte de l'artiste naissant. Certes, il cherche ainsi à devancer la critique prévisible que ses protégés ne sont pas de vrais « artistes nègres » mais des créatures des Blancs. Par ailleurs, il cherche aussi à créer un « artiste nègre » en tant qu'individu en dehors, en marge de sa société. Ce qu'il nous présente est un portrait synthétique de l'être qu'il voulait « vendre » à l'Occident. En défendant son monopole de commercialisation, il a peint aussi un autre modèle, celui de « son nègre ».

« Si ces braves nègres [Lubaki, Djilatendo, Massalay] travaillent d'une certaine façon, c'est parce que je leur ai appris à travailler de cette façon. Je suis leur seul patron et ils continuent à œuvrer pour moi seul »<sup>19</sup>.

19. Georges Thiry, « À Monsieur le gouverneur H. Postiaux, président de la Commission de la production *[sic]* des arts et métiers indigènes », p. 1, Verviers, le 26 octobre 1939, Archives africaines (Bruxelles) (cf. réf. n. 5).

Il nous importe peu de savoir si l'accusation est fondée, mais il est utile de signaler qu'on soupçonnait Thiry de présenter les dessins de plusieurs « imagiers » (comme on les qualifiait) comme étant l'œuvre d'un seul<sup>20</sup>. Le portrait de Lubaki qu'il brosse dans ses souvenirs, parus presque cinquante ans plus tard, alors que tout enjeu commercial a disparu, renforce l'impression que cet homme, à la limite même pour Thiry, est un auteur collectif.

« Il a appris, très jeune, à tailler l'ivoire chez un vieil artisan. Il connaît tous les motifs décoratifs usuels mais grâce à un vif don d'observation il en a inventé d'originaux. La plupart des ivoiristes du Congo se connaissent et leurs traditions doivent remonter aux leçons reçues du temps de l'occupation de la terre d'Afrique par les Égyptiens, ces maîtres de la fresque. Certains, tels Eugène Baraza, Jean de Mauser, vont chercher des marchandises à Buta, dans les Uellé où l'on sculpte l'ébène et même à Albertville » (Thiry 1982 : 18).

Tout ceci semble confirmer l'impression qui se dégage de la comparaison des œuvres de ces « imagiers » avec les dessins de cases, les aquarelles divisant les scènes d'un mural en éléments isolés. Rares sont parmi les œuvres sur papier les récits picturaux comme les scènes de village de Lubaki. Le cadrage et la perspective géométrique n'y interviennent pas parce que le peintre ne se pense pas encore comme sujet créateur ; il ne se conçoit pas comme cette fenêtre sur le monde qui donne à voir ce dernier transformé par l'univers privé et secret de l'artiste. Ce changement se produira dans les années 1940, mais il ne dépendra pas d'un médium. Jean Mbolangi, en peignant une case « comme ses ancêtres faisaient », racontera des histoires personnelles sur le mode folklorique (Schoy 1955 : 79-83), puisqu'un Noir serait incapable de créer hors de sa tradition. Dans sa peinture sur chevalet, un Pilipili de l'école de Pierre Romain Desfossés ferait de même. On nous présente sa peinture comme étant une narration picturale des thèmes de son folklore lui assurant son identité, son essence ethnique. Il s'agit d'un rôle profondément assumé par les artistes de cette époque qui font leurs le décoratif et le contenu folklorique, et présentent leur « moi » comme une créature ethnique, un « nous » ethnographique, qui s'exprimerait par leur intermédiaire. Il faut attendre les années 1970 pour que les peintres zaïrois s'affirment comme créateurs d'un discours politique sur le présent (Jewsiewicki 1989 et 1991).

*Département d'histoire, Université Laval,  
Sainte-Foy, Québec, 1991.*

20. VELLUT 1990 : 13-14. Je remercie l'auteur de m'avoir communiqué son texte encore inédit.

## BIBLIOGRAPHIE

BUCH-GLUCKSMANN, C.

1986 *La folie du voir. De l'esthétique baroque*, Paris, Galilée.

CORNET, J.-A.

1978 *Pierres sculptées du Bas-Zaïre*. Catalogue de l'exposition Au centre du commerce international du Zaïre, organisée par l'Institut des musées nationaux du Zaïre, Kinshasa, 3-8 juillet.

CORNET, J.-A., DE CNODDER, R. & TOEBOSCH, W.

1989 *Soixante ans de peinture au Zaïre*, Bruxelles, Les Éditeurs d'art associés.

Donner...

1991 « Donner, recevoir et reprendre. L'autre paradigme », *Revue du MAUSS*, n.s. 11.

ELIAS, N.

1991 *La société des individus*, Paris, Gallimard.

FERRY, L.

1990 *Homo Aestheticus : l'invention du goût à l'âge démocratique*, Paris, Grasset.

FLANDRAU, G.

1929 *Then I Saw the Congo*, New York, Harcourt & Brace.

FREUND, G.

1974 *Photographie et société*, Paris, Le Seuil.

HILTON-SIMPSON, M. W.

1969 *Land and People of the Kasai*, New York, Negro Universities Press (1<sup>re</sup> ed. 1956).

JEWSIEWICKI, B.

1991 « Painting in Zaire : From the Invention of the West of the Representation of Social Self », in S. VOGEL, ed., *Africa Explores. Twentieth Century African Art*. New York, Center for African Art : 130-151.

JEWSIEWICKI, B., ed.

1989 *Art et politique en Afrique noire*, Québec, Association canadienne des études africaines.

RAMIREZ, F. & ROLOT, C.

1985 *Histoire du cinéma colonial au Zaïre, au Rwanda et au Burundi*, Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale.

SCHILDKROUT, E. & KEIM, C. A.

1990 *African Reflexions. Art from Northeastern Zaire*, New York, American Museum of Natural History.

SCOHY, A.

1955 *L'Uele secret*, Bruxelles, Office international de librairie.

THIRY, G.

1982 *À la recherche de la peinture nègre*, Liège, Yellow Now.

THOMAS, N.

1991 *Entangled Objects*, Harvard, Harvard University Press.

VELLUT, J.-L.

1990 « La peinture du Congo-Zaïre et la recherche de l'Afrique innocente », *Bulletin des séances de l'ARSOM*, 36 : à paraître.

VOGEL, S., ed.

1991 *Africa Explores. Twentieth Century African Art*, New York, Center for African Art.