

Panneaux muraux

FICTION CONGO – Les mondes de l'art entre le passé et le présent

22 novembre 2019 – 15 mars 2020

La République démocratique du Congo est aujourd'hui célèbre dans le monde entier pour sa vibrante scène culturelle. Pourtant, par le passé, on y a aussi réalisé des masques, des statues et des objets designs, qui comptent parmi les icônes de l'art africain. Pour la première fois dans une exposition sur le Congo, ces différentes époques sont entremêlées, et des artefacts et photographies historiques y sont confrontés à des œuvres d'art contemporain.

Les volumineuses archives de Hans Himmelheber (1908–2003), qui ont fait l'objet d'une donation au profit de notre musée ces cinq dernières années, constituent la pierre angulaire de ce dialogue. En 1938/39, cet ethnologue allemand spécialisé dans l'ethnologie de l'art entreprit un voyage au Congo, alors sous domination coloniale belge. Ses archives comprennent, outre sa collection privée, les fonds manuscrits et photographiques de sa succession. Les impressionnantes photos et œuvres d'art qui sont exposées ici pour la première fois témoignent de l'esthétique et de l'importance de la création artistique dans le Congo des années 1930. Le contexte dans lequel Himmelheber a acquis ces objets sur place a pu, par ailleurs, être reconstruit à l'aide de son journal intime.

Nous voulions toutefois éviter de donner une vision unilatérale, occidentale, de l'art du Congo. C'est la raison pour laquelle nous avons invité six artistes congolais à étudier les archives de Hans Himmelheber de leur propre point de vue. Les nouveaux travaux qui en ont résulté sont juxtaposés à des œuvres de sept autres artistes contemporains du Congo. Tous, femmes et hommes, ont ceci en commun: ils ne s'intéressent pas seulement à leur propre patrimoine culturel – ils jettent aussi un œil critique sur l'histoire coloniale et la pratique des collectionneurs européens.

Dans des discussions avec ces artistes du Congo ou de la diaspora congolaise, une phrase revient souvent: «Le Congo, c'est une fiction». Cet appel implicite à considérer le passé et le présent du Congo, selon les acteurs, l'époque et le lieu, comme quelque chose de construit et de fictif, est devenu le fil directeur de cette exposition.

Chéri Samba

Lorsque le peintre Chéri Samba visita le Musée d'ethnographie de Zurich, il y a une trentaine d'années, il fut impressionné par la grande quantité de pièces anciennes provenant du Congo. Ces objets appartenaient à la collection de Han Coray. Pour Chéri Samba, il était

incompréhensible que, malgré son amour pour l'art de l'Afrique, ce dernier n'ait jamais foulé le sol africain.

La peinture de Chéri Samba symbolise l'idée de cette exposition. Dans un musée occidental, un artiste africain est confronté à des objets provenant de son pays natal et il thématise ses impressions dans son art. Pour *Fiction Congo*, des artistes congolais ont analysé d'un œil critique les archives de Hans Himmelheber. Tandis que l'image de Chéri Samba se contente de rendre hommage aux anciens créateurs, notre exposition est consacrée aussi bien à des artistes du passé qu'à des artistes contemporains du Congo et de sa diaspora.

ARRIVEE ET CHANGEMENT DE PERSPECTIVE

Dès le XV^e siècle, du fait de la colonisation et de l'évangélisation du pays, ainsi que de l'expansion commerciale qui s'ensuivit, la région du Congo était étroitement reliée au monde. Dès le début, le Congo servira de surface de projection, aussi bien pour les idées et les conceptions des Occidentaux que celles des Africains, dont certaines sont présentées dans cette exposition.

De mai 1938 à juin 1939, Hans Himmelheber entreprend un voyage d'exploration au travers des provinces centrales de la colonie belge, au cours duquel il collecte des artefacts. Dans son journal et dans ses photos, il crée lui aussi sa propre fiction du Congo. En même temps, il poursuit ses recherches novatrices sur l'art africain et ses artistes. Il achètera en outre d'innombrables objets sur mandat de musées suisses et internationaux.

Durant cette expédition de treize mois, Himmelheber se déplace constamment. Jusqu'à ce qu'il puisse se permettre une voiture, il se fait transporter en chaise à porteurs (*tipoye*). Bien avant l'époque coloniale, ces sortes de palanquins ou hamacs étaient déjà largement répandus comme moyen de transport des potentats en Afrique centrale.

Dans cette salle, nous essayons de susciter un changement de perspective au sens double du terme. On y voit des hommes et des femmes que Himmelheber rencontra lors de son voyage, mais aussi des artistes congolais d'aujourd'hui. Leurs regards sceptiques nous rappellent que la perspective africaine est tout aussi importante que celle des pays de l'hémisphère Nord pour l'historiographie de l'Afrique. Ils nous invitent à ne pas oublier que l'acquisition de ces œuvres et la production des savoirs qui y sont liés se sont déroulées dans le contexte de la domination coloniale belge.

Le *tipoye* I

Le *tipoye* est un moyen de transport qui peut se targuer d'une histoire de plus de 500 ans en Afrique centrale. Le terme provient du mot portugais *tipóia*, lui-même emprunté à un idiome

brésilien, et il désignait à l'origine une écharpe porte-bébé. A l'époque précoloniale, les dignitaires et les rois se faisaient transporter dans ces chaises à porteurs.

Dans l'art congolais, c'est un motif que l'on rencontre fréquemment – p. ex. chef assis dans son *tipoye* –, comme c'est le cas des pipes cérémonielles des Chokwe. Le masque Suku représente en revanche un homme blanc porté dans un palanquin. Un morceau de papier sur lequel sont inscrits des mots en flamand est collé dans le livre qu'il tient dans ses mains. Sur une carte postale, on peut voir le commerçant allemand Robert Visser représenté assis dans son *tipoye*. Il fit immortaliser son portrait sur une canne de promenade en ivoire qu'il fit fabriquer par un sculpteur local.

Le *tipoye* II

A partir du XVI^e siècle, les *tipoye* servent de moyen de transport pour les élites locales. A l'époque coloniale, ils deviendront le symbole de l'oppression et de l'exploitation. Les voyageurs, les administrateurs coloniaux et les missionnaires se faisaient transporter dans ces *tipoye* par des porteurs africains lors de leurs déplacements.

Ces derniers entonnaient des chants de caravaniers très particuliers, qui se référaient parfois à la personne transportée et à leur dur labeur. Comme, généralement, les Européens ne comprenaient pas les paroles de ces chants, ils ignoraient tout de cette critique subversive à l'encontre des rapports de force existant à l'époque coloniale.

Après l'Indépendance, des politiciens africains, notamment Patrice Lumumba, utiliseront les *tipoye* comme des symboles de pouvoir à la fois traditionnels et modernes. Le souverain ougandais Idi Amin Dada inversera ces rapports et obligera des hommes d'affaires britanniques à le promener en chaise à porteurs.

Michèle Magma I

Sur 81 panneaux en caoutchouc, Michèle Magma a dessiné au moyen de lignes finement gravées les frontières qui séparent le Congo des neufs pays limitrophes. Dans cette œuvre, l'artiste fait référence, d'une part, à la conférence de Berlin sur le Congo qui s'est tenue en 1884/85, au cours de laquelle les puissances coloniales européennes se sont partagées mutuellement le continent africain et ont tracé pour cela des frontières fictives.

Magma critique d'autre part les atrocités qui furent commises dans l'État Indépendant du Congo. Entre 1888 et 1908, le roi de Belgique Léopold II fit systématiquement piller sa propre colonie. Le travail forcé et la violence étaient à l'ordre du jour dans les plantations d'hévéas servant à la production de caoutchouc. En gravant laborieusement ces lignes directement sur une plaque d'hévéa, bois particulièrement dur, Michèle Magma rappelle les conditions de travail difficiles et humiliantes qui régnaient à cette époque.

DESIGN ET ELEGANCE

Le design et l'élégance caractérisent le monde artistique congolais au-delà des limites temporelles et des frontières régionales. Dès les années 1930, Hans Himmelheber était déjà fasciné par la grande diversité formelle et la créativité de la confédération du royaume Kuba. Selon lui, leur art visait à transformer le monde selon des principes esthétiques. Pratiquer une activité artistique était d'une haute importance, quel que soit l'âge, le sexe ou le rang de l'artiste, et elle contribuait à sa renommée. Plus un objet était soigneusement ouvragé, plus il était précieux aux yeux des Kuba.

Non seulement les objets de prestige ou de la vie courante dénotaient le statut social d'un individu, mais ils jouaient aussi un rôle capital lors des fêtes et des cérémonies, telles que les funérailles. Les somptueux vêtements des rois Kuba, faits de perles de verres et de cauris, étaient si lourds que ceux-ci ne pouvaient pratiquement pas se mouvoir. Le peintre Pathy Tshindele, originaire de Kinshasa, s'en inspire pour recréer sa propre vision d'un roi Kuba idéalisé. Sa tête est constituée du portrait d'un dirigeant chinois, rappelant l'influence actuelle de la Chine en Afrique.

Pour la mise en scène de sa propre personne, la photographie continue de jouer un rôle important. Les portraits historiques réalisés par Hans Himmelheber et par le photographe congolais Antoine Freitas dans les années 1930 interagissent avec des séries de photos contemporaines sur le style de vie extravagant des *sapeurs* de Kinshasa (Yves Sambu) et de Zurich (Fiona Bobo). Cette confrontation met en évidence la grande importance de la mode et de l'élégance jadis et aujourd'hui, à la ville et à la campagne, entre tradition et modernité.

Textiles Kuba I

Dans les différents groupes du royaume Kuba, les éléments de la culture visuelle – qu'il s'agisse d'architecture, de sculpture sur bois ou d'ornements corporels – étaient décorés de motifs géométriques soigneusement ouvragés. Les Kuba sont toutefois surtout connus à une échelle suprarégionale pour leur art textile. Au début du XX^e siècle, ces étoffes furent particulièrement appréciées des peintres tels que Gustav Klimt, Paul Klee, Pablo Picasso ou Henri Matisse, en raison de leurs motifs graphiques. En Occident, la technique utilisée était désignée sous l'appellation «velours» ou «peluche».

La composition géométrique est généralement asymétrique, différents blocs de couleurs ou de motifs étant juxtaposés. En inventant de nouveaux motifs, le lissier ou la lissière voyait son prestige augmenter. C'est ainsi que, dans les années 1920, les traces de pneus de la moto d'un missionnaire inspirèrent un nouveau motif décoratif au roi de Kuba (voir textile sur le panneau incliné).

Textiles Kuba II

Chez les Kuba, non seulement des hommes, mais aussi des femmes, exerçaient une activité artistique. Alors que le tissage et les bordures étaient réservés aux hommes, les femmes réalisaient les broderies fines et les applications – un travail collectif qui pouvait durer plusieurs mois.

Ces pièces d'étoffe carrées, qui étaient cousues ensemble afin de former de longues bandes, étaient portées comme pagnes de danse par les hommes et par les femmes. Ces textiles indiquaient la position sociale et la richesse de la personne. Pour rendre hommage à un défunt, les étoffes étaient en outre utilisées comme offrandes lors des funérailles. Les délicates broderies anciennes, réalisées en fil rouge, dont Himmelheber a pu acquérir quelques exemplaires, étaient réservées aux femmes de la cour royale.

L'art par les femmes

Quant aux *mboong itool* (appelés *bongotoi* par Himmelheber) que l'on trouve dans la région des Kuba, il s'agit d'art funéraire. Ce sont de petites sculptures géométriques ou figuratives qui sont modelées à partir d'un mélange de poudre de bois rouge, d'eau et de sable, puis séchées et fumées sur le feu.

Lors des funérailles, ces objets étaient offerts en cadeau au défunt et déposés sous sa tête ou sous sa dépouille – puis placés dans sa tombe. Ces petits objets indiquaient le rang social et la richesse du défunt. Himmelheber considérait les *mboong itool* qui étaient créés par les femmes – fait inhabituel en Afrique – comme des œuvres d'art mineures, néanmoins raffinées.

Les masques royaux des Kuba

Les danses royales des Kuba, avec leurs masques aux couleurs somptueuses, impressionnèrent profondément Hans Himmelheber. Certains présentaient un visage dessiné sur une peau de léopard ou d'éléphant au moyen de perles et étaient agrémentés de nombreuses plumes d'aigle. Leur costume était orné de luxueuses perles de verre, de fourrure, d'aigrettes et de gants brodés de perles.

Les masques servaient en premier lieu à exhiber le pouvoir du roi, des princes et des aristocrates. Bien que les élites Kuba se soient fait photographier par Himmelheber dans des vêtements pompeux, il a eu de la peine à acquérir ces masques rares et précieux.

Kuba design I

Les gobelets et les boîtes de la région Kuba, finement sculptés, étaient particulièrement appréciés des collectionneurs et des musées. Leur surface est entièrement recouverte de motifs géométriques entrelacés qui rappellent l'art textile de ce peuple. Les gobelets étaient utilisés pour la consommation de vin de palme, tandis que les boîtes servaient à mélanger la

poudre de bois rouge utilisée pour les soins de la peau et des cheveux, mais aussi pour teindre des étoffes ou colorer des sculptures sur bois, ainsi que pour des rituels (funérailles, entre autres).

Himmelheber considérait ces boîtes décorées de visages encadrés par des cheveux rasés au carré comme des portraits. Il n'est pas définitivement prouvé que certaines formes remontent à des modèles européens, ainsi que Himmelheber le supposait.

Kuba design II

Dans la société fortement hiérarchisée des Kuba, des objets richement ornés indiquaient la position sociale et la richesse d'une personne. La pipe était, par exemple, un accessoire important pour un chef. Mais les artistes Chokwe, Pende ou Yaka réalisèrent également avec une grande habileté des objets de prestige – peignes, sifflets ou appuie-tête. Parfois, comme c'est le cas pour des peignes, il leur arrivait de représenter un Européen. Chez les Pende, les sculpteurs sur bois particulièrement doués recevaient une hache décorative.

Bien que Hans Himmelheber n'ait pratiquement plus trouvé d'objets anciens au nord de la région Luba, il put toutefois acquérir ce support d'arc tridenté qu'un chef Luba utilisait pour suspendre ses insignes de dignitaire. La figure féminine agenouillée portant un bol appartenait à un chef ou à un devin royal et rappelle l'héroïque ancêtre fondateur du royaume Luba.

Yves Sambu

Les performances des *sapeurs* font de Kinshasa et de Brazzaville de véritables «villes du spectacle» et la *sape* (abréviation de la *Société des ambianceurs et des personnes élégantes*) un art de vivre. Les *sapeurs* sont des hommes – mais aussi, de plus en plus de femmes – revêtus de tenues extravagantes, et dont l'apparence extérieure contraste fortement avec les conditions de vie difficiles dans ces mégalofoles.

Le photographe et artiste Yves Sambu a réalisé des portraits de *sapeurs* dans un cimetière ou dans les rues de sa ville natale, Kinshasa. Pour l'exposition *Fiction Congo*, il a combiné ses clichés avec des photographies de Hans Himmelheber. Durant son voyage en 1938/39, l'ethnologue avait photographié des individus dont les poses et les tenues n'ont rien à envier à celles des *sapeurs* d'aujourd'hui. Ils utilisaient des costumes et des accessoires occidentaux pour créer leur *alter ego* moderne devant l'appareil photo – exactement comme le font les *sapeurs* d'aujourd'hui.

Antoine Freitas

Au cours de son expédition, Hans Himmelheber a acheté ces tirages imprimés en noir et blanc sur carte postale. Les photos ont été prise par le photographe congolais Antoine Freitas qui parcourut une bonne partie du Congo à partir de 1935, réalisant des instantanés

au moyen d'un appareil qu'il avait construit lui-même, jusqu'à ce qu'il ouvre le studio *Antoine Photo* à Kinshasa en 1947.

Ces photographies sont fascinantes à cause de leur composition créative et des poses extravagantes adoptées par les personnages photographiés. Il s'agissait pour sa clientèle, hommes et femmes, de mettre en scène une image idéale d'eux-mêmes. Pour cela, Freitas recourut également à des techniques artistiques telles le collage.

Dans la perspective qui est la nôtre aujourd'hui, ces photographies qui ont été réalisées à la même époque que celles de Himmelheber et dans des lieux identiques nous montrent un monde visuel parallèle et mettent en évidence leur caractère construit.

Fiona Bobo

Dans son installation qui, littéralement signifie «style de vêtement, notre pays et la Suisse», la jeune artiste zurichoise Fiona Bobo thématise l'assurance avec laquelle les *sapeurs* se produisent en Suisse. Les photographies et les interviews sont le résultat d'une recherche de plusieurs mois au cœur de la communauté congolaise de Zurich et de ses environs. Avec Fabrice Mawete, Fiona Bobo a documenté la grande importance des vêtements extravagants, du style et de la mode au sein de la diaspora congolaise.

En même temps, les *sapeurs* sont contestés à cause de leur style de vie dispendieux aussi bien au Congo qu'en Suisse. Il en résulte une œuvre qui incite à réfléchir sur sa propre identité, sur la migration et la cohabitation en Suisse.

POUVOIR ET POLITIQUE

Ce secteur de l'exposition se concentre sur la puissance et la dimension politique des œuvres d'art. Un spécialiste rituel plaçait des ingrédients dans des orifices à l'intérieur et/ou à l'extérieur des *nkishi* ou *mangaaka*, des statuette en bois, activant ainsi leurs pouvoirs surnaturels. Dès lors, ces statuette pouvaient guérir des maladies ou protéger les humains du mauvais sort. Hans Himmelheber faisait déjà la différence entre les petites figures fabriqués pour un usage personnel et les grandes sculptures impressionnantes qui étaient utilisées par des communautés villageoises. De nouveaux procédés d'imagerie permettent de découvrir la vie intérieure surprenante de ces sculptures.

A l'époque coloniale, marquée par l'insécurité et la violence, l'importance des *nkishi* et *mangaaka* augmentera. Les chefs locaux essayaient, avec leur aide, de garder le contrôle sur le commerce et sur la politique. Le gouvernement colonial et les missions feront dès lors détruire ces puissantes statuette et interdire également les sociétés secrètes (notamment le *kifwebe*) et leurs masques. Dans certains cas – comme pendant la révolte Pende en 1931 –,

la population essaiera de s'opposer à ces mesures de répression. Les objets d'art serviront alors de symbole de résistance contre la puissance coloniale.

Dans l'art contemporain, des thèmes tels que l'inégalité du pouvoir et l'exploitation ainsi que le processus d'activation et de désactivation des sculptures, comme chez Hilaire Balu Kuyangiko, jouent également un rôle. Le fait que ces objets aient été arrachés à leur contexte est le thème de l'installation de Sammy Baloji appelée *Kasala*, grâce à laquelle l'artiste veut redonner aux objets des musées leur voix.

Fétiches chez les Songye

On attribuait aux figures (*nkishi*) des effets positifs, mais aussi parfois négatifs, sur les êtres humains – ils manifestaient en quelque sorte une certaine «action sociale» (*social agency*), au sens de Alfred Gell. Tout d'abord, un sculpteur sur bois réalisait la statuette. Le spécialiste en rituel, qui plaçait des substances végétales, animales ou minérales aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur de la statuette, jouait toutefois un rôle plus important. Il activait ainsi des puissances surnaturelles, qui tenaient à l'écart les maladies ou d'autres risques, y compris la stérilité.

Chez les Songye, les grandes statues de la communauté recevaient un nom et portaient les insignes de la sagesse et du pouvoir – une barbe, un couvre-chef, un collier en perles de verre ou un pagne en raphia. Une statuette Bekalebue, que Himmelheber identifiait comme une figure d'ancêtre, avec son visage d'une grande dignité et le geste inattendu des paumes ouvertes, dégage une impression de sérénité et d'harmonie particulière.

Les *mangaaka* et Hilaire Balu Kuyangiku

Les majestueuses statues (*mangaaka*) du royaume du Congo suscitent encore aujourd'hui un mélange d'émerveillement et de frayeur. Leurs pouvoirs surnaturels étaient activés au moyen de lamelles de fer et de substances déposées dans une cavité abdominale ou dans la tête.

Au cours du XIX^e siècle, la pression des puissances coloniales sur la population s'était accrue. Les chefs locaux essaieront de garder le contrôle sur l'économie et la politique au moyen de *mangaaka*. Les accords commerciaux ou les promesses étaient scellés d'un clou et ceux qui ne respectaient pas les engagements étaient punis. Pour les autorités coloniales, cela constituait un affront, et ils s'empressèrent de détruire ces puissants protecteurs.

L'artiste Hilaire Balu Kuyangiku, qui vit à Kinshasa, charge son *nkisi numérique* de déchets électroniques – une allusion au coltan, un minerai présent dans tous les téléphones portables et autres articles électroniques, qui est extrait de mines congolaises dans des conditions inhumaines. Hilaire Balu exprime une vision du futur sombre, celle d'une économie mondiale sous le signe de la consommation, du capitalisme et de l'exploitation des plus faibles.

Transformation des fétiches I

Depuis l'ère des explorateurs, le Congo est étroitement relié au monde grâce à la circulation des idées et aux échanges commerciaux. Les artistes se laisseront eux aussi inspirer par ces idées, ces formes et ces matériaux qu'ils ne connaissaient pas, et ils les intégreront dans leur répertoire iconographique. Au XV^e siècle, les élites du royaume se convertissent au christianisme. La figure coiffée d'une couronne d'épines et le crucifix y font allusion; ici, Jésus est accompagné de deux petits esprits qui l'assistent.

L'abolition de l'esclavage en 1830 aura également des répercussions politiques dans l'arrière-pays. Grâce au commerce de l'ivoire, qui venait de voir le jour, l'influence des Chokwe s'accroît. Pour exprimer cette nouvelle puissance, leurs chefs feront sculpter des statuettes commémoratives qui les représentaient comme des chasseurs invincibles, à l'instar du prince Chibinda Ilunga dont le personnage est auréolé de légendes.

Transformation des fétiches II

Le fait que les artistes adoptent de nouveaux éléments ou se laissent influencer par de courants mondiaux peut être observé également dans un passé récent. C'est ainsi qu'un spécialiste des rituels a chargé cette statuette collectée dans les années 1980 en y fixant des cadenas chinois symbolisant le modernisme et l'influence croissante de la Chine sur l'Afrique.

De nombreuses statuettes *nkishi* ne sont toutefois plus conservées dans leur état d'origine. Comme le montrent les exemplaires acquis par Himmelheber en 1938/39, ces objets ont été «désactivés» – par leur propriétaire avant l'achat ou par leur futur détenteur –, afin de correspondre à l'esthétique du marché de l'art occidental.

Le créateur de la sculpture taillée dans le bois dans le style congolais franchit une nouvelle étape – il s'agit d'une version précoce de ce qu'on appelle *airport art*. La surface est lisse et sombre, comme les collectionneurs européens les aiment, et la «charge» se réduit à un petit miroir.

Vue intérieure d'un fétiche

Les toutes nouvelles méthodes d'imagerie permettent de voir la vie intérieure surprenante de ces statuettes. Longtemps, les chercheurs ont ignoré que l'expert en rituels ne se contentait pas d'ajouter divers matériaux à l'extérieur de l'objet pour semer l'effroi. A l'intérieur se trouvaient également des canaux et des substances qui avaient une importance rituelle. Non seulement des flèches ou des bâtons en métal étaient associés aux héros protecteurs des chasseurs ou des forgerons, mais ils symbolisaient aussi l'éclair que l'on pouvait utiliser contre ses ennemis.

Reste la question de savoir s'il est acceptable, d'un point de vue éthique, que l'on mette en lumière la vie intérieure de ces statuettes. Le fait que ces derniers renfermaient des forces

suraturelles, dans le temps et dans l'espace, plaide dans ce sens. Les paroles, les gestes et les offrandes d'un spécialiste des rituels étaient en effet nécessaires pour les activer. Pourtant, un malaise subsiste – l'artiste Sammy Baloji se penche sur cette question dans son installation intitulée *Kasala*.

Transformation des fétiches III

Les statuettes des Luluwa, avec leurs scarifications marquantes et leurs coiffures très recherchées, comptent parmi le canon classique de l'art congolais en Occident. Pourvus de symboles et de substances magiques et médicaux, ils étaient responsables de la protection et de l'accompagnement du souverain et de son peuple. Les statuettes de ce type peuvent être interprétées comme des portraits commémoratifs de personnages historiques. En réaction aux changements apportés par le colonialisme, l'évangélisation et le commerce mondial, de nouveaux mouvements religieux font leur apparition au début du XX^e siècle. Chez les Luluwa, on distingue différents cultes dotés d'un vocabulaire visuel propre. De tels cultes se succédant souvent rapidement, les objets appartenant à l'ancien culte étaient alors proscrits. Cette figure monumentale à demi-carbonisée, que Himmelheber avait acquise, témoigne de tels phénomènes.

Masques *kifwebe* de la région des Songye

Dès que les premiers masques *kifwebe* taillés dans le bois arrivèrent en Europe, ils furent promus au rang d'«icônes du cubisme» par les artistes d'avant-garde et les collectionneurs. Au Congo, en revanche, ces masques étaient chargés du contrôle politique et social de la communauté dans la région des Songye. Redoutés des femmes et des enfants, ils reflétaient des savoirs secrets que les garçons apprenaient pendant leur initiation. Les autorités coloniales belges interdiront et confisqueront donc ces masques dans les années 1920. C'est la raison pour laquelle Hans Himmelheber ne put acquérir que quelques-uns de ces masques *kifwebe* fort prisés en Occident. Dans son journal, il note que les propriétaires des masques n'ayant pas encore été détruits essayaient de dissimuler leur fonction initiale, afin de pouvoir continuer à contrôler les savoirs qui y étaient rattachés.

Art comme expression de résistance: fétiches et colliers Pende

A la fin des années 1920, les répressions que subit la population de l'Etat colonial conduiront à des soulèvements dans la région Pende. Cette résistance politique s'exprime également dans certaines œuvres d'art, tel cette statue Pende qui n'est autre qu'un portrait du fonctionnaire colonial belge Maximilien Balot. Sa raie sur le côté, son front haut et son uniforme sont reproduits dans les moindres détails. Balot avait été tué dans un conflit en 1931; les sévères condamnations des coupables déclencheront la révolte des Pende.

Après que l'armée coloniale eut réprimé brutalement le soulèvement, des colliers agrémentés de pendentifs représentant les différents masques Pende se répandront. Appréciés pour leur beauté, ils étaient en même temps un symbole de l'identité Pende désormais renforcée et de leur solidarité face à la puissance coloniale.

Art au service de l'Etat colonial: Le trône d'un chef médaillé

L'art n'était pas seulement utilisé contre le système colonial – il était aussi au service de l'Etat colonial. L'administration nomma des *chefs médaillés* et les récompensa en leur décernant une médaille suspendue à une chaîne. Afin d'asseoir leur autorité contestée auprès de la population, certains *chefs médaillés* se firent fabriquer d'imposants trônes. Leur langage visuel souligne la puissance du nouveau fonctionnaire et son attachement au gouvernement colonial. Sur le dossier du trône exposé, une des deux statuettes est représentée sous les traits d'un Européen coiffé d'un chapeau. Au pied du trône, on peut voir un autre agent colonial porté sur un *tipoye* par des soldats armés. Les taches et les pieds en forme de pattes font référence à la puissance du léopard, et donc, à la situation ambivalente des *chefs médaillés*, en tant que percepteurs des impôts et agents coloniaux – ils s'emparaient de tout sans contrepartie, tels des prédateurs.

Sammy Baloji

Dans son installation intitulée *Kasala: The Slaughterhouse of Dreams or the First Human, Bende's Error*, Sammy Baloji, artiste de renommée internationale, se réfère à Hans Himmelheber, en ce sens qu'il pose des questions sur la façon dont les collections et les archives coloniales doivent être traitées: qu'est-ce qui se passe avec les objets provenant d'Afrique qui ont été arrachés à leur contexte culturel en atterrissant dans les musées de l'hémisphère nord de la planète? Dans quelle mesure est-il légitime de révéler la vie intérieure des statuettes? Comment les objets peuvent-ils retrouver leur voix? Existe-t-il d'autres formes de mémoire?

L'écrivain *Fiston Mwanza Mujila* a composé un poème commémoratif (*kasala*) dans le style des Luba pour l'installation de Baloji. Non seulement il y décrit la barbarie de l'extraction minière en termes poétiques, mais il se met en quête de ses propres racines.

ACQUISITION D'ŒUVRES D'ART ET RECHERCHE

A notre époque postcoloniale, il est particulièrement important de savoir comment un objet a atterri au musée et qui a été impliqué dans la production des savoirs y afférents. Dans le cas des archives de Hans Himmelheber, nous sommes en mesure de répondre à ces questions en raison de l'abondance des sources documentaires, ce qui est plutôt rare.

En 1938/39, peu avant que n'éclate la Seconde Guerre mondiale, Hans Himmelheber visite l'ancien Congo belge. Il est l'un des premiers à interroger les artistes sur leurs pratiques et à documenter leur processus de création. Ses conclusions concernant l'esthétique et le rôle social des artistes ont jusqu'à ce jour donné une impulsion importante à l'étude de l'art de l'Afrique.

Ce voyage au Congo était également motivé par des raisons économiques. Himmelheber n'a jamais occupé de poste dans une université ou un musée, et il était obligé de pratiquer le commerce d'objets d'art de l'Afrique pour financer son travail et assurer ses moyens de subsistance. Cette expédition devait enrichir les collections des Musées d'ethnographie de Bâle et de Genève.

Son appareil-photo l'accompagnait partout, afin de préciser ses intentions en tant qu'ethnologue et collectionneur, et de documenter ses recherches. Avec ses photographies, il crée l'image fictive d'une Afrique traditionnelle, que les influences modernes n'ont pas encore touchée. Michèle Magma tout comme David Shongo se sont intéressés à l'iconographie de Himmelheber. Tandis que David Shongo thématise le regard colonial qui est perceptible dans ses photographies, Michèle Magma fait le lien entre sa propre histoire familiale – son grand-père a travaillé au service du gouvernement colonial – et le voyage de Himmelheber.

David Shongo

Dans sa série *Blackout Poetry, Idea's Genealogy*, l'artiste musicien et compositeur David Shongo, qui vit à Lubumbashi, se consacre au regard colonial, omniprésent dans les photographies de Hans Himmelheber. Dans des collages impressionnants, Shongo met en lumière son regard et l'accentue même en actualisant ses sujets photographiques au moyen d'éléments qui nous sont familiers – casques d'astronautes, codes-barres, plaques de circuit électrique, lunettes de réalité virtuelle ou mitrailleuses. Ils lui permettent de faire allusion, d'une part, aux conflits qui résultent de l'extraction abusive de matières premières et de leur commerce. D'autre part, les personnages représentés nous semblent à la fois plus familiers mais aussi plus lointains.

Michèle Magma II

Dans son installation *EVOLVE*, l'artiste Michèle Magma établit un lien entre la propre histoire de sa famille et celle de Hans Himmelheber. Lorsque l'ethnologue allemand séjournait au Congo, en 1938/39, son grand-père, Malongo Isaac Magma, avait 20 ans et travaillait pour l'administration du Congo belge. Il appartenait à ce qu'on appelait les *évolués*, l'élite urbaine cultivée qui vivait «à l'européenne» et accueillait favorablement les objectifs du projet colonialiste, axés sur l'éducation et la modernisation économique.

Dans ses dessins et ses photographies, Michèle Magma s'inspire des clichés de Hans Himmelheber. Les traits à l'encre ressemblent à des griffures sur la «peau du papier».

L'artiste, qui vit en France, comprend son travail comme un rituel de réparation à l'égard de l'histoire mouvementée de sa famille et de son pays.

Vie et œuvre de Himmelheber

Durant son voyage, Hans Himmelheber publia trois articles dans la revue *Brousse*. Il y donne des informations sur ses recherches concernant l'art et les artistes des Chokwe, Kuba et Yaka. Malheureusement, les notes qu'ils avaient prises sur le terrain ont été détruites durant la Seconde Guerre mondiale. Toutefois, son volumineux journal intime a été conservé. Il y relate non sans éloquence son quotidien de voyageur dans le Congo belge, comment il a acquis ses objets sur place et quelles sommes il a dépensé à cet effet.

Le voyage de Himmelheber avait été financé par les musées d'ethnographie de Bâle et de Genève, ainsi que la Weyhe Gallery à New York et la Galerie Charles Ratton à Paris. Sa correspondance montre les exigences élevées de ses commanditaires à son égard, mais aussi en matière d'acquisitions.

Au Congo, Hans Himmelheber ne s'est pas contenté de collecter des objets d'art – il a réalisé 1500 photographies. Ses vastes catalogues par mots-clés et ses notes sur les planches contact fournissent des informations fort instructives pour leur analyse.

PERFORMANCE ET INITIATION

Hier comme aujourd'hui, le mouvement, la musique et l'interaction avec le public jouent un rôle central dans l'art du Congo. Pendant l'initiation en brousse appelée *mukanda*, largement répandue dans le pays, ses masques hauts en couleurs continuent de se produire. Au cours de cette période, les jeunes garçons sont préparés à leur futur rôle d'adulte en subissant des épreuves et des sacrifices. Lors du séjour de Hans Himmelheber au Congo en 1938/39, un cycle d'initiation avait lieu pour la première fois depuis dix ans. La dynamique des danses qu'il capture dans ses photographies met en évidence la valeur importante du performatif et

du spectacle dans cet art. Après avoir été utilisés, ces masques d'initiation n'avaient bien souvent plus aucune valeur et pouvaient être achetés par des collectionneurs comme Himmelheber.

Les ensembles de masques séduisent par leur diversité de couleurs, de formes et de matériaux. On attendait en effet des fabricants de masques de l'ethnie Yaka qu'ils soient aussi créatifs et novateurs que possible, afin de surprendre le public avec des sujets toujours nouveaux. Les performances du *mukanda* exprimaient des idéaux de beauté et des concepts de virilité et de féminité locaux, mais l'érotisme et l'humour jouaient également un rôle. Parfois, l'iconographie des masques illustre également les structures du pouvoir colonial.

Les artistes Steve Bandoma et Aimé Mpane se réfèrent tous deux au masque d'initiation asymétrique, et donc inhabituel, des Pende, nommé *mbangu*, mais l'interprètent de manière tout à fait différente. L'installation poétique du jeune artiste et écrivain Sinzo Aanza se compose d'un mélange de textes personnels et d'enregistrements sonores qu'il a réalisés dans les villages visités par Himmelheber.

Masques d'initiation des Pende

Jusqu'à ce jour, l'intervention de différents types de masques faisait partie des rituels d'initiation des Pende. On distingue des masques féminins, masculins et «hypermasculins». Les masques féminins sont dotés d'un front plat, de sourcils en arc de cercle, et surtout, d'un regard aux yeux mi-clos, dit *zanze*, qui était considéré comme particulièrement beau et séduisant. Au contraire, les masques (hyper)masculins donnent une impression plus agressive: le visage est anguleux, le regard vigilant sous les paupières; ils ont les lèvres pincées, comme si le masque allait se mettre à hurler.

Sur les photos de Himmelheber, on constate que certains masques étaient portés à l'horizontale. Souvent mal interprétés par les spectateurs occidentaux, qui y voyaient une barbe, il s'agit là de la représentation du défunt sur son lit de mort.

Les masques *mukanda* des Yaka

Les ensembles de masques utilisés lors des camps d'initiation *mukanda* chez les Yaka comportaient des masques très différents. Le plus grand et le plus beau, celui de *mbala*, apparaissait à la fin du spectacle de danse – elle devait stupéfier les spectateurs au moyen de scènes surprenantes qui étaient représentées par des petits figures.

Les artistes jouissaient cependant d'une grande liberté de création. L'humour et l'érotisme jouent un rôle important dans leurs œuvres, mais ils s'inspiraient aussi des événements d'actualité. Himmelheber acquit des masques qui montrent des ébats amoureux de couples. Les parodies d'acteurs du colonialisme, p. ex. un infirmier devant son microscope, étaient fort appréciées. Le masque insolite dont les côtés du visage sont agrémentés de figures

d'oiseaux picorant les yeux du masque constitue une véritable découverte. Les séries de photos sur les danses de masques Yaka montrent comment les masques impliquent le photographe, en l'occurrence Hans Himmelheber, dans leur performance – ils dansent tournés vers l'appareil photo.

Masques des Chokwe

Pendant son voyage, Hans Himmelheber observa différents masques Chokwe et interrogea leurs créateurs. Il fit ainsi une découverte importante pour l'histoire de l'art: les masques de danse *pwo*, qui incarnent la femme idéale avec leur visage aux traits gracieux, leurs tatouages et leur coiffure, sont en quelque sorte des demi-portraits, car ils s'inspirent de visages de femmes réels.

Le deuxième type de masque Chokwe, *chihongo*, a été réalisé à partir d'une masse résineuse noircie lors d'un camp d'initiation *mukanda*. C'étaient les masques des gardiens du camp. L'une de leur tâche consistait à faire peur aux femmes avec leur apparence terrifiante, car les jeunes garçons qui venaient d'être circoncis n'avaient pas le droit de voir des femmes.

Maskes des Suku

Les masques *mukanda* des Suku ressemblent à de grands casques complètement évidés. La plupart du temps, ils sont peints en blanc et, au sommet, on peut voir un animal sculpté dans le bois. Les lignes noires sur les joues symbolisent les larmes des mères qui ont dû laisser leur fils partir au camp d'initiation.

Dans ces camps où la circoncision avait lieu, les jeunes garçons étaient protégés par l'imposant masque *kakungu* pendant leur initiation qui durait plusieurs mois. Celui-ci est entièrement en bois teinté en rouge, et porte une barbe de fibre de chanvre. Les longs cils surmontant les yeux fermés lui confèrent une impression de sérénité et de force intérieure. Chargés de forces surnaturelles, ces masques avaient pour fonction de repousser les esprits maléfiques et les sorcières. Ce masque d'une taille exceptionnelle – plus d'un mètre de haut – est considéré comme le plus ancien type de masque existant dans l'histoire de l'art des Suku.

Sinzo Aanza

Dans ses ouvrages et dans son art, Sinzo Aanza revient régulièrement sur le thème de la manifestation du pouvoir et de l'injustice au Congo. Cela va de l'époque de l'esclavage à la colonisation, jusqu'à la dictature de Mobutu et les conflits armés de ces dernières années. En même temps, il explore les marges de manœuvre existant au-delà du pouvoir, quand, par exemple, les *sapeurs* célèbrent le caractère sacré du corps opprimé.

Dans son installation *The lord is dead, long life to the lord*, Sinzo Aanza mélange ses propres textes à des enregistrements sonores qu'il a faits dans les villages visités par Hans Himmelheber. Bien qu'il remette en question la pratique des collections européennes, il redonne en même temps leur voix aux objets et aux acteurs. Il en résulte une sorte de théâtre dans lequel la relation entre les puissants et les plus faibles, soi-même et l'étranger, est renégociée.

Aimé Mpane et Steve Bandoma

Au centre de ces deux œuvres d'art contemporain se trouve un masque inhabituel, asymétrique, dit *mbangu*. Chez les Pende, ce masque d'initiation signifiait à la fois la maladie et la guérison, la souffrance et l'espoir. Avec sa peinture intitulée *Papotage*, l'artiste Steve Bandoma remet en question le message salvifique de la christianisation et de l'évangélisation. Sur ordre de l'Église, un grand nombre de masques et de statues anciennes furent détruites, ce que Hans Himmelheber documentera également durant son voyage.

L'artiste Aimé Mpane, qui vit à Kinshasa, a pris le masque Pende comme modèle pour ses portraits peints sur les deux faces de panneaux en contreplaqué. Leur titre et leur motif sont inspirés de la toile de Picasso *Les Demoiselles d'Avignon*. Grâce à cette réappropriation, Aimé Mpane jette un regard critique sur l'appropriation de l'art de l'Afrique par l'avant-garde.

MA VISION DU CONGO

Compte tenu des débats actuels sur les collections coloniales, aujourd'hui, la question concernant l'approche la mieux adaptée vis-à-vis des objets provenant d'Afrique est de plus en plus cruciale. Des intellectuels tels que Valentin Mudimbe ou Felwine Sarr soulignent la position de monopole de l'hémisphère Nord en matière d'historiographie et exigent à la place une décolonisation de la pensée et de la production des savoirs sur l'Afrique.

L'exposition *Fiction Congo* essaie de rompre avec la suprématie du discours occidental sur l'art – tout au moins dans une certaine mesure – et de montrer des perspectives alternatives africaines. De nouvelles œuvres qui commentent à la fois l'art ancien et son acquisition à l'époque coloniale en l'actualisant ont vu le jour en réaction aux objets, photographies et textes historiques de Hans Himmelheber. De plus, les artistes du Congo et de la diaspora congolaise – hommes et femmes – se sont exprimés sur leurs propres fictions relatives à l'histoire et au présent de leur pays. La projection qui en résulte est à la fois complexe et subjective, critique et pleine d'espoir.

Les deux images de Monsengo Shula, réalisées dans le style de la peinture populaire, symbolisent ce changement de perspective: des afronautes revêtus des pagnes wax

fluorescentes planent autour de satellites qui sont couronnés de figures de l'art traditionnel. L'artiste, qui vit à Kinshasa, se réfère non seulement au programme spatial ambitieux du Congo des années 1970, mais il s'imagine aussi un nouvel ordre du monde où le Congo – à savoir l'Afrique – devient le centre du cosmos.