



UNIVERSITE PARIS 1 PANTHEON - SORBONNE

UFR D'HISTOIRE DE L'ART

MASTER II
RACINE ANAÏS
2019 – 2020

LE III^{ème} CONGRES EXTRAORDINAIRE DE L'AICA A KINSHASA EN
1973, AICA A LA RENCONTRE DE L'AFRIQUE

Professeur . Madame Maureen Murphy

REMERCIEMENTS

A

Madame Laurence Le Poupon pour m'avoir guidée dans les archives de l'AICA.

A ma famille qui m'a soutenue.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	p.6
I L'AICA et sa relation avec l'Afrique pour une vision globale, le IIIème Congrès Extraordinaire, un événement, une rencontre.....	p.8
I 1 En amont de l'événement.....	p.8
I 1 1 Histoire de l'AICA.	p.9
I 1 2 La création de la section Zaïre, la programmation de l'événement et ses réactualisations.....	p.12
I 1 3 Les congressistes et les conférenciers : une rencontre ayant pour objet l'art traditionnel l'art moderne au Zaïre en 1973.....	p.20
I 2 <i>L'AICA à la rencontre de l'Afrique</i> : les conférences	p.25
I 2 1 Les conférences et débats sur l'art traditionnel, la question de la restitution des œuvres et de leur protection.	p.25
I 2 1 1 <i>Approches de l'art négro-africain</i> par Joseph-Aurelien Cornet.	p.26
I 2 1 2 <i>Art traditionnel et sociétés africaines</i> par Lema Gwete.	p.30
I 2 1 3 <i>l'art et le statut de l'artiste au Zaïre</i> par Nda-Ngye-Mpia.	p.35
I 2 1 4 <i>Musique et folklore zaïrois</i> , par Kazadi Wa Mukuna.	p.38
I 2 1 5 Demande de restitution des œuvres traditionnelles par le président Mobutu et la conférence sur la protection des œuvres traditionnelles.....	p.41
I 2 2 Les conférences sur la période contemporaine, l'art et les mass media en 1973.	p.47
I 2 2 1 <i>Art zaïrois moderne</i> par Ndombasi Kufimba Bamba.	p.47
I 2 2 2 Les mass media	p.50

I 2 2 2 1	<i>L'éducation artistique par la radio</i> par Léonard Mimpiey et la discussion sur la télévision et la radio.	p.50
I 2 2 2 2	<i>La télévision et le cinéma au Zaïre</i> par Mimpiya Akan Onun A Ngwon.	p.54
II <i>L'AICA à la rencontre de l'Afrique par son art traditionnel</i>		p.61
II 1	Approche historique de l'art congolais africain traditionnel.	p.61
II 2	l'art traditionnel du point de vue ethnographique.	p.66
II 3	L'exposition : <i>Trésors de l'art traditionnel</i>	p.88
II 4	Le IIIème Congrès extraordinaire de l'AICA en 1973 à Kinshasa : un immense événement pour quelles conséquences sur l'art traditionnel ?	p.91
II 4 1	L'idée d'une exposition internationale.	p,91
II 4 2	Histoire de la restitution au Zaïre.	p.93
III <i>L'AICA à la rencontre de l'Afrique par son art moderne</i>		p.102
III 1	L'art moderne et son histoire.	p.102
III 2	L'exposition <i>Initiation à l'art plastique zaïrois d'aujourd'hui</i>	p.115
III 2 1	Le catalogue d'exposition d'art moderne.	p.115
III 2 2	L'esthétique des œuvres et critères de réalisation des œuvres	p.118
III 3	Une bibliothèque créée par l'AICA pour les artistes et critiques zaïrois pour une mutation de l'art moderne congolais.	p.126
III 4	La création de mouvements artistiques, une évolution esthétique ?	p.131
III 5	Devenir de la section zaïroise de l'AICA, un état de survivance, une existence fantôme.....	p.132

CONCLUSIONp.147

ANNEXE..... p149

ABREVIATIONS

ACP : Agence Congolaise de Presse

AICA : Association International des Critique d'Art

ANAZAP : Association Nationale des Artistes Zaïrois en Arts Plastiques

BnF : Bibliothèque national de France

Cat. exp. : catalogue d'exposition

CCIZ : Centre Commercial International du Zaïre

CERAA : Centre de Recherches et d'Animation en Arts plastiques

CID : Centre d'Information et de Documentation du Congo Belge et du Ruanda-Burundi

CNAC Centre National d'Art Contemporain

COPAMI : Commission pour la Protection des Arts et des Métiers Indigènes

FESPACO : Festival panafricain du cinéma et de la télévision de Ouagadougou au Burkina Faso

IMNZ : Institut des Musée Nationaux Zaïrois

IRSAC : Institut pour la Recherche Scientifique en Afrique centrale

KBR : anciennement Bibliothèque royale de Belgique

MoMA : Musée d'Art Moderne de New York

MPR : Mouvement Populaire de la Révolution

MRAC : Musée Royal d'Afrique Central, également appelé musée de Tervuren et actuellement nommé Afrika Museum

N. s. : Non signé

ORTF : Office de Radiodiffusion-Télévision Française

p. : Page

Prix OCAM : Prix de l'Organisation Commune Africaine et Malgache.

s.l.n.d : sans lieu ni date

RENACT : Régie National des Actualités Télévisées

RENAPEC : Régie nationale des productions éducatives et culturelles

INTRODUCTION

Le IIIème congrès International de l'AICA en 1973 au Zaïre fut un événement de première importance qui mit en présence des personnalités internationalement connues du monde des arts et de la culture pour débattre du thème « l'AICA à la rencontre de l'Afrique ». Dans son discours inaugural, le Président Mobutu a parlé d'authenticité, de restitution d'œuvres traditionnelles et de faire du pays un carrefour de la culture africaine.

Le congrès fut précédé de la venue de René Berger à Kinshasa en 1972. Déjà, s'organisait au Zaïre une politique culturelle marquée par la volonté de créer l'Institut des Musées nationaux du Zaïre (IMNZ)¹, la reconnaissance du travail de collecte d'œuvres d'art traditionnelles dans les diverses tribus par l'IMNZ dans le but de réaliser des collections pour les musées, et de faire évoluer la création artistique contemporaine.

Pour répondre à l'absence de musées, L'IMNZ se chargea de constituer ses propres collections, ce qui permit de rassembler des œuvres d'art traditionnelles issues de différentes ethnies et de révéler l'importance et la diversité de la production de celles-ci et aussi de pouvoir rendre compte d'une approche ethnographique.

Quant à l'art moderne, il s'agissait d'un processus en mutation, initié au début du XX^e siècle, vers 1920 qui se constituait en institutions.

L'élaboration du mémoire s'est composé à partir de sources documentaires conservées aux Archives de la Critique d'Art à Rennes constituées de pièces qui concernent l'organisation générale (les programmes, l'organisation, la liste des participants...), des fiches biographiques de la section Zaïre ; les communications, les courriers, les articles de presse ; les lettres d'information, le bulletin de l'AICA, le rapport moral du congrès et le catalogue d'exposition d'art traditionnel à Kinshasa en 1973. Le catalogue d'exposition d'art moderne se situe à Paris à la BNF.

Le IIIème Congrès International de l'AICA a rassemblé à Kinshasa quelque cent trente-cinq personnes parmi les noms les plus prestigieux du monde de l'art qu'il s'agisse de critiques d'art, d'historiens et historiens de l'art, de conservateurs, d'écrivains, voire d'artistes pour une rencontre interculturelle avec leurs homologues Zaïrois.

L'intention des membres organisateurs de la section Zaïre de l'AICA fut de dresser un panorama de l'art traditionnel et de l'art moderne en 1973 par la tenue de conférences et la présentation de deux expositions. Cependant, les conférences portèrent pour beaucoup sur des

1 Ordonnance-loi du 15 mars 1971.

thématiques relatives à l'art traditionnel suscitant un vif intérêt parmi les invités dont certains, comme Pierre Cornevin qui avait déjà soutenu sa thèse consacrée à *Une histoire des peuples d'Afrique* en 1960, et publié une *Histoire du Léopoldville*, en 1963 ; ou Klaus Paysan qui fut envoyé de nombreuses fois en missions photographiques en Afrique par des grandes entreprises allemandes. L'intérêt fut suscité également par les thèmes abordés, qu'il s'agisse d'art et société traditionnels ; des approches de l'art négro-africain ; des rites et coutumes par la musique et la danse ; du statut de l'artiste Zaïrois ou de la protection des œuvres dont la préoccupation du conférencier portait davantage sur la protection du travail de l'artisan dans les ethnies que sur celui de l'artiste contemporain.

Le discours du Président Mobutu marqua sa volonté d'infléchir la politique culturelle du pays en direction d'une reconnaissance internationale de l'art traditionnel demandant la prise en compte de la restitution de ces œuvres au pays. Également, l'authenticité devait déterminer les artistes contemporains à considérer l'art traditionnel et en rendre compte dans leurs réalisations.

En ce qui concerne la production artistique en 1973, une conférence aborda le thème de l'art moderne qui fut suivi par des conférences sur les mass media, sur l'éducation artistique par la radio et la télévision et sur une présentation de l'histoire du cinéma au Congo/Zaïre et son rapport à la télévision.

Chaque présentation fit l'objet de débats dont les propositions apportaient des solutions constructives d'aides possibles quant à la documentation à faire parvenir au Zaïre à l'attention des artistes ou quant à l'organisation d'une exposition internationale d'art traditionnel.

Les expositions présentées lors du congrès ont permis de revenir d'une part sur la présentation des ethnies et la production d'art traditionnel selon une approche ethnologique, et d'autre part sur l'évolution de l'art moderne qui s'est constitué à partir d'initiatives privées, comme celles de Georges Thiry en 1920, Pierre Romain Desfossés dans les années 1940, s'organiser en écoles comme l'école Alhadeff, l'école du Stanley Pool... pour finalement devenir académique.

Si en 1973, lors du congrès les peintres Lema Kusa, N'Damvu, les sculpteurs Alfred Liyolo, François Tamba, le céramiste Kufimba Bamba se sont imposés à l'Académie des Beaux-arts de Kinshasa et ont été reconnus comme artistes officiels, il n'en demeure pas moins qu'à la

suite de cet événement des groupes se sont formés, au départ avec des artistes issus de l'académie et ultérieurement avec d'autres groupes en réaction mais qui ont été marginalisés.

Les congressistes ont été déçus par l'art moderne. Pierre Gaudibert, Pierre Restany, entre autres, côtoyaient les artistes les plus avant-gardistes et impulsaient un nouveau souffle à la production artistique occidentale. Ils étaient certainement venus découvrir de nouvelles propositions d'artistes qui auraient pu exister en germe dans les œuvres et qu'ils n'ont pas trouvées. Ce n'est que dans le temps, avec de nouvelles impulsions créatrices qu'un art nouveau émergea. Ainsi, en est-il des peintres populaires qui ont assis leur réputation en dehors Zaïre ou du sculpteur Bodys Isek Kingelez qui réalisait des constructions imaginaires de Kinshasa à partir de récupération de matériaux trouvés dans la ville, symbolisant une pratique courante des habitants pour réparer du matériel ou créer des objets.

Le IIIème congrès fut un moment phare qui focalisa les regards de la communauté internationale sur la création artistique traditionnelle, voire sur l'art moderne. Mais les courriers échangés ultérieurement entre les membres de l'AICA Zaïre et l'AICA International révélèrent les difficultés de mise en œuvre des décisions prises lors du IIIème congrès extraordinaire de 1973.

Ce mémoire développe les aspects de la rencontre de l'AICA International avec la section Zaïre qui portent sur l'art traditionnel et l'art moderne. Il repose sur l'exploitation des sources documentaires des Archives de la critique d'art de Rennes qui permettent, dans une première approche, de déterminer les modalités et les enjeux de cette rencontre. Les modalités, c'est-à-dire les circonstances contextuelles de la mise en œuvre d'un projet aussi considérable. Les enjeux ayant pour finalité pour le Président Mobutu de placer le Zaïre sur la place internationale dans le domaine de la culture artistique et pour l'AICA International d'évaluer la situation quant à l'art traditionnel et moderne permettant la mise en œuvre de projets. Si les bonnes volontés existaient de part et d'autre, les circonstances n'ont pas permis, pour la plupart, d'être mis en œuvre ou aboutis.

Les abréviations concernant les dénominations des institutions sont répertoriées en page cinq et sont insérées comme telle dans le développement.

I L'AICA et sa relation avec l'Afrique pour une vision globale, le IIIème Congrès Extraordinaire, un événement, une rencontre.

I 1 En amont de l'événement

I 1 1 Histoire de l'AICA.

Pour comprendre l'intérêt mais aussi la difficulté de créer un événement en Afrique de l'ampleur du IIIème Congrès Extraordinaire de l'Association Internationale des Critiques d'Art (AICA) en 1973 à Kinshasa au Zaïre, il faut revenir sur l'histoire de l'AICA. En effet, l'histoire des relations de l'AICA avec l'Afrique permet de comprendre que le congrès extraordinaire s'est inscrit dans la continuité d'un intérêt grandissant que l'Association Internationale des Critiques d'Art portait sur le vaste continent Africain.

L'idée de créer une association réunissant dans des congrès les critiques d'art du monde entier pour conseiller l'UNESCO dans le domaine de l'art fut initiée par Mjomir Vanek, (responsable de la section des Beaux-Arts de l'UNESCO), lors de la première conférence générale du 10 décembre 1947. Il demanda au président du Syndicat Français des Professionnels de Presse artistique, Raymond Cogniat, de prévoir un congrès afin de pouvoir créer une association. Ce congrès qui a réuni trente-quatre pays s'est tenu à Paris du 21 au 28 juin 1948 entérinant la fondation de cette association. Toutefois, c'est le second congrès, du 27 juin au 3 juillet 1949 qui fut considéré comme fondateur. Il avait mis en place les statuts de l'AICA et désigna les membres du bureau dont le premier président fut Paul Fierens. Treize sections nationales furent créées².

L'AICA est une association de critiques d'art au niveau national et international qui s'est donné pour mission de favoriser la critique d'art en assurant les fondements méthodologiques et en diffusant cette critique par les médias (des publications, etc.). L'AICA met en relation les critiques d'art pour permettre des échanges (que ce soit au niveau national par des réunions thématiques ou au niveau international par des congrès, des assemblées générales ayant pour intention une compréhension et un rapprochement des cultures. Les échanges font évoluer la critique et font interagir des critiques d'art en relation³.

Chaque année est organisée une Assemblée Générale depuis 1949 mais c'est à partir de 1982 que les congrès internationaux s'annualisent. Le Congrès et l'Assemblée Générale s'organisent dans le même lieu mais qui change chaque année, Paris en 1949, Amsterdam en 1951,

² LASSALLE, Hélène, « Historique de l'AICA France 1949 - 1990 » , *AICA France* [en ligne], <https://www.archivesdelacritiquedart.org/wp-content/uploads/2017/06/AICA-France-Historique-1949-1990-Helene-Lassalle.pdf>, consulté le 27 décembre 2019.

³ N. s., « Statuts et missions », *AICA France* [en ligne], <https://aicafrance.org/statuts-et-missions/>, consulté le 27 décembre 2019.

Istanbul en 1954, Tel Aviv en 1963, Caracas en 1983, Los Angeles en 1991, Tokyo en 1998, etc⁴.

Se sont tenus également trois congrès extraordinaires, le premier, en 1959 au Brésil, le second au Canada en 1970 et le troisième au Zaïre en septembre 1973. Mais, l'assemblée générale s'est tenue à New York en 1959, et à Zagreb en mai juin 1973⁵.

Mais que peut-on dire de l'implantation de l'AICA en Afrique ?⁶

Le premier et le dernier événement exceptionnel à ce jour organisé en Afrique fut le IIIème Congrès Extraordinaire de l'AICA en 1973 à Kinshasa, bien que l'AICA ait porté depuis les années soixante⁷ jusqu'à aujourd'hui un intérêt constant au continent où elle a voulu ouvrir des sections, même lors de situations compliquées.

Ce fut le cas en 1963, l'AICA avait créé un nouveau poste qui était « Secrétaire Régional d'Afrique » portant la mention spécifique « Maroc », attribué à Gaston Diehl⁸ alors Attaché Culturel à l'Ambassade de France au Maroc à Casablanca, poste qui ne fut pas repris à son départ en 1966. Ce qui implique que les volontés d'échanges culturels sont parfois liées à l'implication de personnalités et d'initiatives individuelles.

Malgré tout, l'AICA marqua sa volonté d'organiser des congrès en Afrique après celui de Kinshasa. René Berger⁹, avait été proposé à Léopold Sédar Senghor lors de la création de la section Sénégal en 1977, d'organiser un IVe Congrès Extraordinaire qui serait dans la continuité de celui de Kinshasa mais celui-ci ne fut pas concrétisé.

Généralement des troubles d'ordre politique ont rendu la réalisation de projets difficile comme ce fut le cas en 2002 où un congrès devait se tenir à Abidjan (Côte d'Ivoire).

4 LORANT, Lola, « Chronologie des congrès et assemblées générales de l'AICA, 1948-2015 », *PRISME* [en ligne], mis à jour le 20 novembre 2018, <https://acaprisme.hypotheses.org/1224>, consulté le 5 janvier 2020.

5 *Ibid.*

6 TIO BELLIDO, Ramon, « AICA et l'Afrique », *AICA* [en ligne], mis en ligne le 21 août 2019, <https://aicainternational.news/blog/aicaafrique>, consulté le 5 janvier 2020.

7 Pas avant les années soixante dans le fait que la grande majorité des pays africain étaient colonisés et l'expansion de l'AICA vers ce continent n'était pas favorisé par le contexte politique.

8 Gaston Diehl (1912-1999) était un professeur d'histoire de l'art et un critique d'art français. Le ministère des affaires étrangères l'avait nommé Attaché Culturel à l'Ambassade du Venezuela à partir de 1950. À Caracas, il avait dirigé l'Institut franco-vénézuélien et y avait été professeur d'histoire de l'art à l'École des Beaux-arts. De 1959 à 1966, il avait été nommé Attaché Culturel à l'Ambassade du Maroc. À partir de février 1966 et jusqu'en 1977 à Paris, il avait dirigé le bureau des expositions de l'Action Artistique au Ministère des Affaires étrangères. N. s. « Gaston Diehl », *Archives de la critique d'Art* [en ligne], <https://www.archivesdelacritiquedart.org/auteur/diehl-gaston>, consulté le 28 février 2020.

9 Lettre de René Berger pour Célestin Badi-Banga, Lausanne, 5 avril 1977, Archives de la critique d'art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 2/2, courriers (1976-2003).

Contrairement à celui de Kinshasa en 1973, il aurait du être « le premier réellement décidé et discuté au préalable par les membres de l'AICA lors des séances plénières du Conseil d'Administration »¹⁰, cependant le 19 septembre 2002 un conflit civil éclata, et par prudence le bureau de l'AICA avait décidé d'abandonner ce programme. Furent en revanche, planifiés un symposium (du 25 au 29 juin 2003) et un séminaire (du 2 au 3 juillet 2003) à Dakar. Pour les mêmes raisons d'autres séminaires ont été annulés en Afrique.

En ce qui concerne la création des sections en Afrique, la première créée fut celle d'Afrique du Sud aux alentours des années 1950 mais elle fut dissoute en raison d'une décision l'UNESCO en 1971 de marquer que cette année était une « Année de lutte contre le racisme et l'apartheid ». Cette section à ce jour ne fut pas rétablie même lors de tentatives de l'AICA International. Cette première section fut complètement oubliée, ce qui se confirma dans les courriers pour la création de la section zaïroise évoquée comme étant la première section.

À ce jour, l'AICA ne compte que deux sections actives sur le continent Africain qui sont la Côte d'Ivoire et le Maroc. Dans certains pays africains, le nombre insuffisant de critiques d'art ne permet pas d'ouvrir une section. Toutefois, les personnes souhaitant adhérer à l'AICA sont dirigées vers l'open section.

S'il existait des difficultés à organiser des congrès en Afrique, les thèmes se rapportant à ce continent étaient pris en considération et abordées, comme ce fut le cas lors des congrès de Lisbonne, l'un en 1976 qui traita de *L'art moderne – L'art noir africain : relations réciproques* ; et l'autre en 1986 qui traita de *La culture africaine et les cultures Occidentales* où Joseph-Aurélien Cornet a tenu une conférence sur *L'influence européenne sur l'art africain moderne*¹¹.

L'AICA décerna des prix sur le continent Africain, dans des contextes parfois compliqués. Ce fut le cas lors de la 7ème édition de la Biennale d'Art Contemporain du Caire de 1998 où un prix devait être attribué à la jeune création artistique¹². La justification des choix du jury fut

10 TIO BELLIDO, Ramon, « AICA et l'Afrique », *AICA* [en ligne], mis en ligne le 21 août 2019, <https://aicainternational.news/blog/aicaafrique>, consulté le 5 janvier 2020.

11 Communication de Joseph-Aurélien Cornet, XXe Congrès de l'AICA, Lisbonne, 1986, Archives de la critique d'art, FR ACA AICAI THE CON042, CON042-11/13.

12 Le prix devait être remis lors de biennale par le mécène japonais Maître Kaii Higashiyama (1908-1999)

rendu délicat raison de l'opération américaine *Fox Desert* et de la relation rompue entre l'Égypte et les États-Unis¹³.

I 1 2 La création de la section Zaïre, la programmation de l'événement et ses réactualisations.

Tout commence en mars 1972, avec la venue de René Berger¹⁴ qui avait été invité par le Président Mobutu au Zaïre où il anima des conférences suivies de discussions. C'est au cours des conférences et des interviews tenues aux campus universitaire de Kinshasa et de Lubumbashi ; à l'Académie des Beaux-arts de Lubumbashi, à la maison de la presse et à la télévision zaïroise, qu'il engagea l'art moderne dans un contexte mondialisé.

Durant sa présence le Département de la Culture et des Arts¹⁵, organisa une quinzaine culturelle consacrée aux arts plastiques zaïrois modernes, la première au Zaïre.

C'est la présence de René Berger au Zaïre qui permit de créer la 45ème section de l'AICA.

La section Zaïre de l'AICA connut des rebondissements lors sa création, qui initialement devait l'être grâce à la liste des membres que Joseph-Aurélien Cornet devait envoyer au secrétaire général de l'AICA International, Guy Weelen¹⁶. Cependant, cette liste n'indiquait pas les titres ni les fonctions des candidats. Ce fut une lettre de Raoul-Jean Moulin¹⁷, secrétaire général adjoint, adressée à René Berger le 14 avril 1972 qui proposa d'envoyer à chaque candidat un questionnaire et une demande de curriculum vitæ pour connaître « leur responsabilité et leurs travaux justifiant leur entrée à l'AICA ¹⁸» qui fut retenue. Il s'appuyait

13TIO BELLIDO, Ramon, « AICA et l'Afrique », *AICA* [en ligne], mis en ligne le 21 août 2019, <https://aicainternational.news/blog/aicaafrique>, consulté le 5 janvier 2020.

14René Berger (1915-2009) était un écrivain, historien de l'art, philosophe et critique d'art Suisse. N. s., « BERGER René - (1915-2009) », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], <http://www.universalis.fr/encyclopedie/rene-berger/>, consulté le 15 février 2020.

15Séance inaugurale de l'an II de l'AICA/Zaïre de Célestin Badi-Banga, Kinshasa, 14 décembre 1973, Archives de la Critique d'Art, FR ACA AICAI THE CON028, CON028-7.

16Guy Weelen (1919-1997) était un écrivain et critique d'art. Il fut le secrétaire général de l'AICA de 1971 à 1978. « Guy Weelen », *Archive de la critique d'art* [en ligne], <https://www.archivesdelacritiquedart.org/auteur/weelen-guy?r=true>, consulté le 15 février 2020.

17Raoul-Jean Moulin (1934-2014) était un écrivain, commissaire d'exposition et critique d'art français. Il avait effectué son service militaire en Afrique occidentale de 1953 à 1954. Il fut en Côte d'Ivoire de 1955 à 1958 et fondateur avec d'autres personnes et chroniqueurs de la radio Abidjan de 1955 à 1957. Raoul-Jean Moulin revint à Paris en 1958, c'est alors qu'il rejoint, à la demande Jean Rouch, le comité du film ethnographique du Musée de l'Homme. De 1972 à 1978, il fut le secrétaire général adjoint de l'AICA. N. s. « Biographie de Raoul-Jean Moulin », *MAC/VAL* [en ligne], http://www.macval.fr/IMG/pdf/Biographie_Raoul-Jean_Moulin.pdf, consulté le 28 février 2020.

18Lettre de Guy Weelen pour René Berger, Paris, 14 avril 1972, Archives de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 1/2, courriers (1972-1975).

sur l'article VIII du règlement pour que chaque candidature soit étudiée par la commission des admissions.

Les candidats devaient remettre leur dossier à l'AICA International avant le 25 juin 1972 pour pouvoir être présentés à la commission des admissions qui se réunissait lors de l'Assemblée Générale à Paris entre le 12 et le 16 septembre 1972. Le dossier de la section Zaïre était également présenté aux membres réunis à l'assemblée générale¹⁹. Ce fut le 13 septembre 1972 que la commission des admissions rendit sa décision faisant du Zaïre une nouvelle section.

Avant de développer le IIIe Congrès Extraordinaire de l'AICA de 1973, il faut revenir un instant sur les candidats qui avaient été proposés et ceux qui finalement ont été retenus.

L'A.I.C.A. International avait retenu quatre candidatures sur neuf qui étaient liées au monde de la critique de l'art par leurs productions écrites ou les émissions diffusées.

Le président de la section Zaïre désigné fut Badi-Banga Ne Mwine²⁰. Il avait créé l'émission *Le coin des artistes* diffusée dès 1970 à la télévision Zaïroise. Il présentait également des émissions sur l'art et l'art plastique, d'une durée de trente minutes, telles *Négritude et humanisme, réflexion sur le colloque de Dakar*²¹ en 1971, puis en 1972 des débats sur *Les mass media et éducation artistique*²², *Retour ou recours à l'authenticité en art plastique*²³, ainsi que sur des artistes comme *Liyolo*²⁴ (deux émissions, l'une en 1970 et l'autre en 1971),

¹⁹Lettre de Guy Weelen pour Gwete Lema, Paris, 24 mai 1972, Archives de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 1/2, courriers (1972-1975).

²⁰Célestin Badi-Banga Ne Mwine (1944-2013) était en 1972, journaliste, rédacteur, producteur TV et poète. Fiche biographique de Célestin Badi-Banga Ne Mwine, Kinshasa, 1972, Archives de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 1/2, Fiche biographique.

²¹BADI-BANGA, Ne Mwine Célestin, *Négritude et humanisme, réflexion sur le colloque de Dakar*, 1971, *Le coin des artistes*, Télé Star. Fiche biographique de Célestin Badi-Banga Ne Mwine, Kinshasa, 1972, Archives de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 1/2, Fiche biographique.

²²BADI-BANGA, Ne Mwine Célestin, *Mass media et éducation artistique, deux débats*, 1972, *Le coin des artistes*, Télé Star. Fiche biographique de Célestin Badi-Banga Ne Mwine, Kinshasa, 1972, Archives de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 1/2, Fiche biographique.

²³BADI-BANGA, Ne Mwine Célestin, *Retour ou recours à l'authenticité en art plastique, débat*, 1972, *Le coin des artistes*, Télé Star. Fiche biographique de Célestin Badi-Banga Ne Mwine, Kinshasa, 1972, Archives de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 1/2, Fiche biographique.

²⁴BADI-BANGA, Ne Mwine Célestin, *LIYOLO (Alfred), artiste-sculpteur*, 1970, *Le coin des artistes*, Télé-Star. Fiche biographique de Célestin Badi-Banga Ne Mwine, Kinshasa, 1972, Archives de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 1/2, Fiche biographique.

BADI-BANGA, Ne Mwine Célestin, *LIYOLO (Alfred), sculpteur hier et aujourd'hui*, 1971, *Le coin des artistes*, Télé-Star. Fiche biographique de Célestin Badi-Banga Ne Mwine, Kinshasa, 1972, Archives de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 1/2, Fiche biographique.

*Mwenze Kibwanga*²⁵ (émission en 1971), *François Ndembe Tamba*²⁶ (deux émissions, l'une en 1970 et l'autre en 1972).

Le trésorier de la section Zaïre Léonard Mimpiey Lapeth Impay A N'Go²⁷ réalisait une émission radio sur la culture africaine, *Vie culturelle*, dont les sujets pouvaient porter sur la *différence entre l'artiste et l'artisan dans la société traditionnelle zaïroise*²⁸, en 1969, sur les *coutumes ancestrales face à la vie moderne*²⁹, en 1970, sur *l'art Kuba*³⁰ en 1971 réalisée en collaboration avec Joseph-Aurélien Cornet ou encore sur la *rencontre artistes zaïrois/Monsieur le professeur René Berger*³¹ en 1972.

Joseph-Aurélien Cornet fut admis à la section Zaïre, bien qu'il n'ait pas évoqué son ouvrage *Richesses de l'art négro-africain*³² paru en 1972. Il avait cependant cité plusieurs parutions notamment un cours pour les étudiants sur *L'esthétique*³³ édité en 1968 ; des articles parus en 1969, « Artistes africains d'aujourd'hui »³⁴ dans *Congolia* et « Art négro-africain et art nègre »³⁵ dans *Congo Afrique* et un ouvrage fondamental, *l'Afrique Noire au pays du fleuve*

25BADI-BANGA, Ne Mwine Célestin, *MWENZE KIBWANGA, artiste-peintre*, 1971, Le coin des artistes, Télé-Star. Fiche biographique de Célestin Badi-Banga Ne Mwine, Kinshasa, 1972, Archives de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 1/2, Fiche biographique.

26BADI-BANGA, Ne Mwine Célestin, *TAMBA (François), artiste-sculpteur*, 1970, Le coin des artistes, Télé-Star. Fiche biographique de Célestin Badi-Banga Ne Mwine, Kinshasa, 1972, Archives de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 1/2, Fiche biographique.

BADI-BANGA, Ne Mwine Célestin, *TAMBA (François) aujourd'hui*, 1972, Le coin des artistes, Télé-Star. Fiche biographique de Célestin Badi-Banga Ne Mwine, Kinshasa, 1972, Archives de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 1/2, Fiche biographique.

27Léonard Mimpiey Lapeth Impay A N'Go (1936-) était journaliste, producteur et réalisateur d'émissions culturelles à la radio : *vive la culture*, mais aussi écrivain, poète, conférencier. Fiche biographique de Léonard Mimpiey Lapeth Impay A N'Go, Kinshasa, 1972, Archives de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 1/2, Fiche biographique.

28MIMPIEY Lapeth Impay A N'Go, Léonard, *Différence entre l'artiste et l'artisan dans la société traditionnelle zaïroise*, 1969, Vie culturelle. Fiche biographique de Léonard Mimpiey Lapeth Impay A N'Go, Kinshasa, 1972, Archives de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 1/2, Fiche biographique.

29MIMPIEY Lapeth Impay A N'Go, Léonard, *Coutumes ancestrales face à la vie moderne*, 1970, Vie culturelle. Fiche biographique de Léonard Mimpiey Lapeth Impay A N'Go, Kinshasa, 1972, Archives de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 1/2, Fiche biographique.

30MIMPIEY Lapeth Impay A N'Go, Léonard, *Art Kuba, avec la collaboration du R.F.J. Cornet*, 1971, Vie culturelle. Fiche biographique de Léonard Mimpiey Lapeth Impay A N'Go, Kinshasa, 1972, Archives de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 1/2, Fiche biographique.

31MIMPIEY Lapeth Impay A N'Go, Léonard, *Rencontre artistes zaïrois/Monsieur le professeur René BERGER*, 1972, Vie culturelle. Fiche biographique de Léonard Mimpiey Lapeth Impay A N'Go, Kinshasa, 1972, Archives de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 1/2, Fiche biographique.

32CORNET, Joseph Aurélien, *Richesses de l'art négro-Africain*, Le Caire, pères jésuites, 1972

33CORNET, Joseph-Aurélien, *Esthétique : cours à l'usage des étudiants de 5^{ème} secondaire*, Kinshasa, Centre de recherches pédagogiques, 1968.

34CORNET, Joseph-Aurélien, « artistes africains d'aujourd'hui », *Congolia*, août 1969, 2, p. 21-26.

35CORNET, Joseph-Aurélien, « art négro-africain et art nègre » *Congo-Afrique*, 1969, n°38, p. 400-406.

Zaïre³⁶ en 1972. En effet, lors du congrès extraordinaire de 1973, le Président Mobutu l'avait cité pour appuyer la demande de restitution d'œuvres d'art traditionnelles.

Ndombasi Kufimba Bamba³⁷ fut le secrétaire de la section Zaïre de l'A.I.C.A.. Il avait écrit sur l'art dans trois journaux différents *Afrique chrétienne*, *Elombe* et *Salongo*. Pour *Afrique chrétienne*, il rédigea « Mort ou survie de l'art Nègre »³⁸, en 1971, et « L'évolution de la céramique (au Congo) Zaïre »³⁹ en 1972 ; et pour *Elombe* « Synthèse des conférences du professeur R. Berger »⁴⁰ la même année.

D'autres candidatures qui révélaient la volonté d'une présence académique⁴¹ ne furent pas retenues, celle du professeur à l'Académie des Beaux-arts de Kinshasa et artiste peintre Vital-Marie Mavinga Ma Nkondo Ngwala⁴² et celle du directeur de la section arts plastiques de l'Académie des Beaux-arts de Kinshasa et sculpteur académicien, Alfred Liyolo Limbe M'Puanga⁴³. Tous deux n'avaient pas publié d'articles mais avaient participé, collaboré aux émissions télévisées. Ils faisaient partie de l'exposition *initiation à l'art plastique zaïrois d'aujourd'hui*.

Jean-Étienne Marie Powis De Tenbossche indiquait la présence politique au sein de l'A.I.C.A. section Zaïre. Officier, lieutenant-colonel, aide de camp du chef de l'État (Mobutu), sa candidature fut annoté non recevable puisqu'il n'avait produit aucun écrit⁴⁴.

36CORNET, Joseph-Aurélien, *Art de l'Afrique Noire au pays du fleuve Zaïre*, Bruxelles, Arcade, 1972.

37Ndombasi Kufimba Bamba (1937-) avait été pendant cette période un céramiste, professeur à l'Académie des Baux-arts de Kinshasa, il collaborait aux émissions « coin des artistes » et « chroniqueur des Beaux-art », il été également membre de l'Académie Internationale de la Céramique. Fiche biographique de Ndombasi Kufimba Bamba, Kinshasa, 1972, Archives de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 1/2, Fiche biographique.

38BAMBA, Ndombasi Kufimba, « Mort ou survie de l'Art Nègre ? », *Afrique Chrétienne*, 1971.

39BAMBA, Ndombasi Kufimba, « L'évolution de la Céramique (au Congo) Zaïre », *Afrique Chrétienne*, 1972.

40BAMBA, Ndombasi Kufimba, « Synthèse des conférences du professeur René Berger », *Elombe*, mai 1972.

BAMBA, Ndombasi Kufimba, « Synthèse des conférences du professeur René Berger (suite et fin) », *Elombe*, mai 1972.

41Une présence académique qui se confirme avec au sein de l'AICA section Zaïre de Ndombasi Kufimba Bamba.

42Fiche biographique de Vital-Marie Mavinga Ma Nkondo Ngwala, Kinshasa, 1972, Archives de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 1/2, Fiche biographique.

43Fiche biographique d'Alfred Liyolo Limbe M'Puanga, Kinshasa, 1972, Archives de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 1/2, Fiche biographique.

44Fiche biographique de Jean Étienne Marie Powis De Tenbossche, Kinshasa, 1972, Archives de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 1/2, Fiche biographique.

Quant à Malangi Bokelenge Lonoh⁴⁵, il fut refusé⁴⁶ bien qu'il ait publié les ouvrages *Essai de commentaire de la musique congolaise moderne*⁴⁷ en 1969, et *Recueil des discours du président Mobutu*⁴⁸.

En ce qui concerne l'approbation des demandes de candidature, les références les plus citées étaient Joseph-Aurélien Cornet, notamment par Jean Étienne Marie Powis de Tenbossche, Ndombasi Kufimba Bamba, Vital-Marie Mavinga Ma Nkondo Ngwala, Alfred Liyolo Limbe M'Puanga. Puis le Colonel Powis de Tenbossche, cité par Ndombasi Kufimba Bamba, Mavinga Ma Nkondo Ngwala et Liyolo. Mais aussi le frère Lafarge (dénommé Frère Bembika) cité par Mavinga et Alfred Liyolo ainsi que le professeur Bol cité par Mavinga Ma Nkondo Ngwala et enfin René Berger cité par le colonel Powis de Tenbossche.

Le comité de l'AICA section Zaïre fut créé le 30 septembre 1972⁴⁹ Il désigna les membres d'honneur qui furent des personnalités proches du pouvoir, Alfred Liyolo et, le colonel Powis de Tenbossche auxquels s'ajoutèrent les membres adhérents qui étaient invités à des conférences-débats mensuelles. Les intervenants des sept conférences abordèrent les thèmes : *Qu'est-ce la critique d'art ?* par Joseph-Aurélien Cornet, *Approche d'une œuvre d'art* par Célestin Badi-Banga, *Réflexion sur les conférences du professeur Berger à Kinshasa* par Ndombasi Kufimba Bamba, *La mission de l'artiste africain* par Bamba, *Problème de l'esthétique nègre* par Kangafu, *Les droits d'auteur* par Biabungana, *Humanisme négro africain* par Nouvulu. À ces conférences s'ajouta une séance de projection de diapositives commentées sur Velasquez par le colonel Powis de Tenbossche.

Un secrétariat permanent fut mis en place en novembre 1972 par le comité directeur de l'AICA/Zaïre, à la demande de Bokonga Ekanga Botombe⁵⁰. Il était composé de Léonard

45Malangi Bokelenge Lonoh (1939-) était un militaire (général de division), communicologue et écrivain. Il avait fait partie de l'ordre des « compagnons de la révolution ». N. s. « Lonoh Malangi Bokelenge », *Mukanda* [en ligne], <http://mukanda.univ-lorraine.fr/auteurs/lonoh-malangi-bokelenge>, consulté le 8 mai 2020.

46Fiche biographique de Malangi Bokelenge Lonoh, Kinshasa, 1972, Archives de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 1/2, Fiche biographique.

47LONOH, Bokelenge Boseakaly, MABUMBI, *Essai de commentaire sur la musique congolaise moderne*, Kinshasa, éditions S.E.I./ANC, 1969.

48LONOH, Bokelenge Boseakaly, *Recueils des discours et harangues du président Mobutu*, Kinshasa, édition S.E.I./ANC, 1971.

49Séance inaugurale de l'an II de l'AICA/Zaïre de Célestin Badi-Banga, Kinshasa, 14 décembre 1973, Archives de la Critique d'Art, FR ACA AICAI THE CON028, CON028-7.

50Bokonga Ekanga Botombe (1932-2000) avait été le commissaire d'État à la culture et aux arts.

Mimpiey Lapeth Impay A N'Go, et de Claude Charlier⁵¹. Le secrétariat permanent était sous la supervision de Bokonga Ekanga Botombele et travaillait conjointement avec le comité directeur qu'il avait mis en place⁵².

Le secrétariat permanent était partenaire du comité directeur de l'AICA section Zaïre pour l'organisation du IIIème Congrès Extraordinaire de 1973, c'est-à-dire tout ce qui concernait la visibilité de l'événement (les pancartes, les affiches, les catalogues, les banderoles, et des pendentifs, mais également les interview pour informer l'opinion publique), l'organisation du séjour des congressistes (hôtels, visites du parc des Virunga, etc.) mais aussi la préparation des conférences, les interprètes (ils étaient les interprètes de l'UNESCO, etc.) et le complément des conférences (supervision du spectacle de théâtre *Ambeya*, montage des expositions d'art traditionnel et moderne, supervision et réalisation du catalogue d'exposition *initiation à l'art plastique zaïrois d'aujourd'hui*).

Le comité directeur de l'AICA/Zaïre se soucia également d'initier à l'art les élèves hôtesse (ce que fit Madame Kandi, fonctionnaire aux éditions Lukole)⁵³.

La communication entre les différents acteurs pour la préparation du IIIème Congrès Extraordinaire s'était établie entre l'AICA section Zaïre et l'AICA International mais aussi avec le Commissaire d'État à la Culture et aux Arts. Ce fut le cas concernant le projet de programme du congrès extraordinaire, dans sa lettre du 25 janvier 1973⁵⁴ adressée à Bokonga Ekanga Botombele. René Berger avait suggéré des changements puisque le projet de programme contenait l'Assemblée Générale qui ne pouvait pas avoir lieu au Zaïre étant donné que celle-ci était prévue en Yougoslavie et il proposa à la place du 16 septembre en matinée un entretien consacré aux films d'art et aux problèmes de la radio et télévision. Le 17 septembre serait consacré entièrement aux Mass Media, les exposés sur l'art en Amérique latine et en Asie devaient être supprimés.

Le 12 février 1973⁵⁵, Guy Weelen envoya un courrier à Célestin Badi-Banga Ne Mwine pour lui signaler la lettre du 25 janvier 1973 de René Berger et lui faire part de ses suggestions

51 Claude Charlier était un agent de l'Éducation nationale

52 Séance inaugurale de l'an II de l'AICA/Zaïre de Célestin Badi-Banga, Kinshasa, 14 décembre 1973, Archives de la Critique d'Art, FR ACA AICAI THE CON028, CON028-7.

53 Séance inaugurale de l'an II de l'AICA/Zaïre de Célestin Badi-Banga, Kinshasa, 14 décembre 1973, Archives de la Critique d'Art, FR ACA AICAI THE CON028, CON028-7.

54 Lettre de René Berger pour Bokonga Ekanga Botombele, Lausanne, 25 janvier 1973, Archives de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 2/2, IIIe Congrès extraordinaire de l'AICA à Kinshasa (1973).

55 Lettre de Guy Weelen pour Bokonga Ekanga Botombele, Paris, 12 février 1973, Archives de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 2/2, IIIe Congrès extraordinaire de l'AICA à Kinshasa (1973).

concernant le programme, il remplacerait les matinées concernant l'assemblée générale du 16 et 18 septembre par des matinées libres.

La programmation du III^{ème} Congrès extraordinaire de l'AICA à Kinshasa prévoyait les dates du 10 au 23 septembre 1973.

Le thème du III^{ème} Congrès Extraordinaire *L'A.I.C.A. à la rencontre de l'Afrique* fut choisi par l'AICA section Zaïre, étant le premier se tenant en Afrique et parlant d'art Africain, mais plus particulièrement d'art zaïrois.

Ce congrès fut organisé en deux temps distincts, le premier consacré aux conférences sur l'art africain du 11 septembre au 17 septembre 1973 et le deuxième à la visite du Parc National des Virunga (qui devint Patrimoine Mondial de l'UNESCO, en 1979⁵⁶).

Le 10 septembre aurait dû être consacré à l'arrivée des congressistes mais un retard d'avion les fit arriver le 12 septembre à 03 heures du matin.

Le programme des conférences se déroulant du 11 septembre au 17 septembre 1973 fut remanié.

Le thème Mass Média fut abordé dès le 11 septembre 1973 avec un cycle de trois conférences. Le jour même *Télévision zaïroise et éducation artistique* par Célestin Badi-Banga⁵⁷ et *L'éducation artistique par la radio* par Léonard Mimpiey Lapeth Impay A N'Go et le 15 septembre avec la conférence *La télévision et le cinéma au Zaïre* présentés par Mimpiya Akan Onun A Ngwon⁵⁸.

Les deux dernières journées ont été déprogrammées. Celle du 16 septembre 1973, avec l'intervention de Léonard Mimpiey Lapeth Impay A N'Go sur le thème de *l'art à la radio* et l'autre *l'art à la télévision* par Célestin Badi-Banga. Ce même jour, était prévu également un *Entretien sur les films consacrés à l'art* par Monsieur Landau⁵⁹. Celle du 17 septembre 1973, *art et cinéma* par Monsieur Kwamy⁶⁰, devait évoquer l'éducation artistique par le cinéma.

L'ouverture du congrès prévue le 11 septembre 1973 par le Président Mobutu fut empêchée et ce n'est que le 12 septembre après-midi que le Président prononça son discours. Dans la soirée du 11 septembre 1973 N'Djoli⁶¹ projeta un film présentant les caractéristiques du Zaïre

56N. s. « Parc National des Virunga », *Virunga* [en ligne], <https://virunga.org/about>, consulté le 6 mars 2020.

57Communication qui n'est pas dans les archives de l'AICA.

58Mimpiya Akan Onun A Ngwon (-) était journaliste et réalisateur TV.

59Monsieur Landu (-) était réalisateur d'émission culturelles à la Télévision.

60Monsieur Kwamy (-) était cinéaste et président de l'organisation des cinéastes zaïrois.

61N'Djoli (-) avait été commissaire général au tourisme.

(projection notée dans le programme). Le matin du 12 septembre 1973 ne subit pas de changements, fut maintenu le discours de Bokonga Ekanga Botombele suivi de la visite de l'exposition d'art traditionnel intitulée *Trésors de l'art traditionnel* ainsi que la conférence de Joseph-Aurélien Cornet *l'art africain*⁶² suivi d'une discussion. Il n'a pas été rapporté que la visite guidée prévue dans l'après-midi des jardins présidentiels *l'art des jardins*, ait eu lieu. Ce que nous savons, c'est qu'une conférence qui n'était pas prévue au programme fut donnée par Bokonga Ekanga Botombele *nature et portée de la Révolution culturelle au Zaïre sous la dynamique impulsion du général Mobutu Sese Seko*.

Le programme de la journée du 13 septembre 1973 fut respecté, en matinée une conférence fut donnée par Safiri-Losima Nzembele⁶³ concernant la *protection des œuvres artistiques anciennes et contemporaine en République du Zaïre* et l'après-midi une conférence sur *musique et folklore zaïrois*⁶⁴ par Kazadi Wa Mukuna. ⁶⁵, suivie d'une discussion. En soirée, les congressistes avaient assisté une pièce de théâtre *AMBEYA* suivie d'une table ronde, Comme prévu, le 14 septembre 1973 Lema Gwete⁶⁶ a tenu la conférence *Art traditionnel et sociétés Africaines*⁶⁷. Mais Ndombasi Kufimba Bamba présenta *l'Art zaïrois moderne*. en remplacement de la conférence *du festival d'art national par Joseph-Aurélien Cornet* et Ndombasi Kufimba Bamba.

Le 15 septembre 1973 aurait dû être évoqué la *notion d'authenticité* par Bokonga Ekanga Botombele. La conférence fut remplacée par celle de Mimpiey. L'après-midi, ce fut la visite de la ville de Kinshasa et de ses habitants.

Du 18 septembre au 22 septembre, les congressistes s'envolèrent pour Goma et visitèrent le superbe Parc National des Virunga.

« Attirer l'attention sur sa politique culturelle et renforcer son leadership panafricain et international ⁶⁸ » telle fut la volonté du Président Mobutu qui fit de l'image du congrès *AICA à la rencontre de l'Afrique* un temps fort de la politique culturelle au Zaïre invitant les plus grands noms de la critique d'art internationale à y participer. Le Président ouvrit le congrès le

⁶²Il n'y eu qu'un changement de titre, il avait été intitulé d'abord *Art traditionnel zaïrois*

⁶³Safiri Losima Nzembele (-) était assistante à l'IMNZ

⁶⁴Cette conférence ne figure pas dans les archive de l'IMNZ.

⁶⁵Kazadi (-) était professeur de musicologie à l'Université Nationale du Zaïre.

⁶⁶Alphonse Lema Gwete (-2004) était assistant à l'IMNZ.

⁶⁷Dans le programme, elle est intitulé *entretien sur l'art traditionnel*

⁶⁸« To draw attention to its cultural politics and to fortily its pan-African and international leadership», traduit par Anaïs Racine. BEURDEN, Sarah Van, *Autentically African*, États-Unis, Ohio University Press, 2015, p. 173.

12 septembre 1973 avec un jour de retard par un discours important mettant l'accent sur restitution des œuvres.

Si à l'époque, cette question ne connut pas le retentissement attendu, il n'en demeure pas moins que la question est plus que jamais d'actualité. Pour cet événement le régime de Mobutu avait dépensé beaucoup d'argent mais par la suite l'AICA section Zaïre, eut peu d'aides financières.

Le discours du Président était inauguré par une représentation de quarante-cinq minutes de chants et de danses traditionnels pour célébrer le Chef de la Tribu, et qui portaient une signification claire. Mobutu représentait l'unique Chef d'une seule Nation, d'une seule tribu, le Zaïre pour réunir les ethnies autour du concept de l'authenticité. À l'international, le *New York Times* souligna cette intention : « une démonstration incontestablement valable de la vitalité des arts traditionnels au service d'une identité nationaliste révolutionnaire. »⁶⁹.

Ce congrès extraordinaire avait réuni 17 ramifications de l'AICA dont au total la venue au Zaïre de 135 délégués⁷⁰. Les ramifications présentes furent la République Démocratique d'Allemagne, la République Fédérale d'Allemagne, l'Argentine, la Belgique, le Brésil le Canada, la Grande Bretagne, les États-Unis, la France, Suisse, la Hollande, l'Italie, le Japon, le Mexique, la Yougoslavie, la Suède, la Roumanie. À ces congressistes, il eut la présence des délégués de l'UNESCO, de l'UNICEF, et de l'unité Africaine.

I 1 3 Les congressistes et les conférenciers : une rencontre ayant pour objet l'art traditionnel l'art moderne au Zaïre en 1973.

La rencontre entre les congressistes invités et les conférenciers « autochtones » a été d'emblée rendue possible en raison de passions communes pour l'art traditionnel africain. Certes, les invités étaient davantage des critiques d'art et des collectionneurs, comme Pierre Guerre (1910 – 1978), avocat au barreau de Marseille. Très jeune, il constitua une collection d'œuvres d'art

⁶⁹« an unassailably valid demonstration of the vitality of traditional arts in the service of a revolutionary nationalistic identity », traduit par Anaïs Racine. CANADAY, John, « Kinshasa, Extraordinary Congress », *The New York Times*, 8 octobre 1973, p. 42.

⁷⁰Concernant le nombre de congressistes, Sarah Van Beurden avait évoqué environ 150 congressistes dans son ouvrage *Authentically African*. Le journal de Kinshasa de l'époque, *Salongo*, avait gonflé le nombre en parlant de 170 congressistes. Le nombre de 135 congressistes vient des archives de l'AICA, de la liste définitive des congressistes. BEURDEN, Sarah Van, *Authentically African*, États-Unis, Ohio University Press, 2015, p. 173. NSAMA, Bondo, « message aux congressistes de l'AICA », *Salongo*, n°58, 14 septembre 1973, p.1-2. Liste définitive des congressistes, Kinshasa, 1973-1974 Archive de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 2/2, IIIe Congrès extraordinaire de l'AICA à Kinshasa (1973).

traditionnel d'Afrique. Parmi les invités Robert Cornevin (1919 -1988), était un historien passionné qui avait publié un ouvrage considérable sur l'Afrique en 1956 *Histoire de l'Afrique des origines à nos jours* et soutenu sa thèse en 1960 consacrée à *Une histoire des peuples d'Afrique*. La même année, il fut nommé directeur du Centre d'Études et de documentation sur l'Afrique et l'Outre-mer et en 1961, il créa la revue trimestrielle *Afrique contemporaine*⁷¹.

Au-delà, d'une rencontre centrée sur l'Afrique noire fut invité Taha Hussein (1889- oct.1973)⁷², qui fut un écrivain égyptien des plus influents XX^e siècle⁷³ et prix Nobel de littérature, prix des droits de l'Homme des Nations Unies, Il œuvra pour le rapprochement des cultures Islamiste et Occidentale y voyant une richesse qui se complète.

Il fut à la division culturelle de l'UNESCO et représentait le directeur général de l'UNESCO lors du congrès extraordinaire de l'AICA en 1973. Il avait été le symbole de l'estime à l'UNESCO à l'AICA.

S'il est possible de disposer d'informations conséquentes sur les congressistes invités, elles restent insuffisantes voire parcellaires concernant les conférenciers, si ce n'est Joseph-Aurélien Cornet (1919 – 2004) qui était Frère des écoles chrétiennes. Il étudia la philosophie et d'histoire de l'art à l'université catholique de Louvain et par la suite il fut enseignant à l'institut Saint-Luc de Liège. Ce fut en 1964 qu'il partit en République Démocratique du Congo pour y enseigner à l'académie de Kinshasa. Il resta au Zaïre jusqu'en 1992. En 1970, le Ministère de la Culture et des Arts lui proposa de faire partie de l'IMNZ pour la création de sa future collection, il accepta et en devint le directeur-adjoint et à partir de 1975 son directeur général. Joseph-Aurélien Cornet fut également chercheur sur le terrain, de 1970 à 1994. La quarantaine de missions sur place lui permit de rassembler une importante documentation. Il créa un centre de documentation consacré à l'art traditionnel regroupant de la documentation de première main (enregistrement audio de musique traditionnelle, des photographies et des

71 SURET-CANALE, Jean, « CORNEVIN ROBERT - (1919-1988) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], <http://www.universalis.fr/encyclopédie/robert-cornevin/>, consulté le 19 avril 2020

72 Sayed Attia ABUL NAGE, «TAHA Hussein (1889 - 1973) Encyclopaedia Universalis (en ligne) consulté le 19 avril 2020.

73 France CULTURE : *De la France à l'Égypte : hommage à l'écrivain Taha Hussein* (1ère diffusion : 24 mars 1974) Production Hélène Tournaire – Avec Maurice Couve de Murville et Jacques Berque, rediffusion le 13 août 2020. GARBIT, Philippe, *De la France à l'Égypte : hommage à l'écrivain Taha Hussein*, 13 août 2020, Les nuits de France Culture, France Culture, https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/de-la-france-a-legypte-hommage-a-lecrivain-taha-hussein-0?utm_medium=Social&utm_source=Facebook&fbclid=IwAR2igLUnSCqNehtS74l_QIuTNXOaxmYUx4LTbDT74ROIoTGotzI9tjLBbZg#Echobox=1597833066, consulté le 21 août 2020.

films)⁷⁴. En 1972, Joseph-Aurélien Cornet était l'un des quatre membres de l'AICA section Zaïre. Il avait déjà écrit ouvrage et fait des publication sur le Zaïre et plus particulièrement sur l'art traditionnel.

Deux conférenciers étaient assistants à l'IMNZ, Lema Gwete et Safiri-Losima Nzembele, sans que nous en sachions d'avantage pour la période concernée quant leurs démarches, seulement que Lema Gwete publia un livre en 1986 sur *L'art et le pouvoir dans les sociétés traditionnelles*, thème qu'il traita lors de sa conférence en 1973. Par contre pour Nda-Ngye-Mpia nous ne possédons pas d'information.

En ce qui concerne la période contemporaine, la rencontre entre les conférenciers et les invités concernait à la fois les arts plastiques, les mass media et la musique. La photographie fut oubliée. Pourtant, même si le thème de la photographie ne fut pas présenté, Klaus Paysan⁷⁵ fut invité. C'était un photographe allemand qui fit une centaine missions en Afrique. dont les commandes de Volkswagen, d'AG et de Daimler AG lui ont assuré le financement ainsi qu'Agfa pour l'Afrikadiarama à la photokina. Dès 1970, son intérêt se tourna en direction de sujets concernant la vie des Africains.

Concernant les arts plastiques, le rapprochement était plus compliqué. En effet, l'orientation impulsée au Zaïre était académique alors que l'Europe, l'Amérique du Nord s'en étaient éloignés depuis longtemps comme il peut être constaté parmi les membres invités. Pierre Gaudibert (1928-2006), était une personnalité avant-gardiste du monde de l'art des années 1967 à 1972. Il créa l'ARC (Animation-Recherche-Confrontation) en 1967, l'un des premiers départements d'Art Contemporain en France qui fut à l'initiative d'expositions telle *Salle rouge pour le Vietnam* qui regroupa une vingtaine de peintres en 1969, puis *La longue marche* de Jean Dewasne, toile de deux cent cinquante mètres de long sur la Révolution chinoise⁷⁶. En 1972 au Grand Palais s'est produit un scandale à l'ouverture de l'exposition 72*72 qui réunissait soixante-douze artistes dont le groupe des Malassis⁷⁷.

74HOLMSTEDT, Birger Leif, « Joseph Aurélien Cornet and His Importance to Classic Congolese Art », *Imo Dara* [en ligne], mis en ligne le 15 octobre 2017, <https://www.imodara.com/magazine/joseph-aurelien-cornet-and-his-importance-to-classic-congolese-art/>, consulté le 3 août 2020.

75N. s. « Klaus Paysan ist gestorben », *Feuerbach* [en ligne], mis en ligne le 3 octobre 2011, <https://www.feuerbach.de/aktuelles/news/2011/10/04/klaus-paysan>, consulté le 9 mai 2020.

76THORIN, Valérie, « Pierre Gaudibert », *jeune Afrique* [en ligne], mis en ligne le 1 février 2006, <https://www.jeuneafrique.com/60437/archives-thematique/pierre-gaudibert/>, consulté le 21 juillet 2020.

77BELLET, Harry, « Pierre Gaudibert, écrivain et critique d'art », *Le Monde* [en ligne], mis à jour le 30 janvier 2006, https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2006/01/23/pierre-gaudibert-ecrivain-et-critique-d-art_733654_3382.html, consulté le 27 avril 2020.

Son séjour en Afrique centrale l'a vraisemblablement marqué puisqu'une vingtaine d'années plus tard, son intérêt se tourna vers l'art africain ; en 1991, il publia *l'art africain contemporain* aux éditions Cercle d'art. Puis, il dirigea le Musée des arts africains et océaniques de Paris et devint spécialiste des arts africains contemporains.

Un autre immense critique d'art fut invité, Pierre Restany (1930 – 2003)⁷⁸. Il était historien et critique d'art (au répertoire des critiques d'art). En 1960, il avait fondé le *Nouveau Réalisme* dont le manifeste est signé par Yves Klein, Tinguely, Arman, Hains, Villeglé, Raysse, Dufrené, Spoerri qui fut rejoint par des artistes de la création artistique contemporaine : César, Christo, Niki de Saint Phalle. Dès 1968, son livre *Blanc-objet blanc* consignait ses réflexions sur les structures sociologiques de l'art contemporain. Voyageur infatigable, il remonte le Rio Negro en Amazonie puis porte un intérêt avant-gardiste sur l'art contemporain consacré au continent asiatique.

Ce fut Ndombasi Kufimba Bamba⁷⁹ qui présenta l'art « moderne » au Zaïre.

René Berger (1915 – 2009) était un spécialiste des mass media. Il fut un écrivain, philosophe, historien de l'art, sémiologue, critique d'art reconnu et influent pour ses études sur la peinture, les techniques informatiques et la communication. Il fut également président d'honneur de l'AICA, l'Association Internationale des Critiques d'Art et président et de l'AIVAC l'Association Internationale pour la Vidéo dans les Arts et la Culture⁸⁰. Il fut un des acteurs principaux de la mise en place du IIIème Congrès de l'AICA au Zaïre.

Plusieurs conférences se sont tenues sur les mass media, confrontant les avis. Si les conférenciers mettaient l'accent sur le rôle éducatif de la radio et la télévision, René Berger restait plus circonspect.

Une personnalité comme Minkoff Gérard⁸¹ (1937 – 2009) pouvait considérer l'intégralité des présentations (exposition et conférences) concernant la période contemporaine en tant que peintre, graveur, dessinateur, artiste vidéo et photographe. Il fut ultérieurement le cofondateur du centre de la photographie de Genève en 1984.

78PIQUET, Philippe, «RESTANY, Pierre (1930 - 2003), *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], <http://universalis.fr/encyclopédie/pierre-restany/>, consulté le 23 avril 2020.

79 BAMBA Ndombasi Kufimba. *Anthologie des sculpteurs et peintre Zaïrois*, 1987.

80N. s. «BERGER René - (1915-2009)», *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], <http://www.universalis.fr/encyclopedia/rene-berger/>, consulté le 15 février 2020.

81ROBERT, Arnaud, « Décès du vidéaste Gérard Minkoff », *Le Temps* [en ligne], mis en ligne le 10 aout 2009, <https://www.letemps.ch/culture/deces-videaste-gerald-minkoff-0>, consulté le 4 mars 2020.

En ce qui concerne la musique, les invités et les conférenciers ont pu débattre sur l'évolution de l'ethnomusicologie en regard de la musique occidentale. Parmi les invités figurent Sven Sandström (1942 – 2019)⁸² qui était un compositeur de musique classique contemporaine influencé par Ligeti et qui a beaucoup écrit pour la scène. Il était chargé par l'UNESCO à travers l'AICA de l'étude sur la documentation de l'art contemporain.

Était invité également LIVIO Antoine E.⁸³ (1937 – 2001) journaliste musicologue, critique de danse Suisse et écrivain. Il avait animé des émissions Radio sur le thème de la musique à la radio Suisse Romande, à France Culture et à France Musique. Sur le thème de la danse, cette fois-ci dans les journaux comme la Tribune de Lausanne et le Journal de Genève. Il a fondé l'association Presse musicale internationale (PMI).

Le conférencier présentant la musique était Kazadi Wa Mukuna. Il est un ethnomusicologue, il avait été professeur à l'université nationale du Zaïre puis professeur et directeur de l'Ensemble africain à la Hugh A. Glauser School of Music à la Kent State University à Kent dans l'Ohio aux États-Unis. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages *Characteristic Criteria in the Vocal Music of the Luba-Shankadi Children* édité en 1972, *African Songs for American Elementary Schools* en 1980 (etc.) mais aussi d'articles « Creative Practice in African Music: New Perspectives in the Scrutiny of Africanisms in Diaspora » en 1997, « The Evolution of Urban Music During the 2nd and 3rd Decades (1975-1985) of the Second Republic – Zaire » en 1999, « Ethnomusicology and the Study of Africanisms in the Music of Latin America: Brazil » en 1991 (etc.)⁸⁴.

Un développement des échanges entre les conférenciers et les invités sera développé avec la présentation des conférences qui mettra en rapport les réflexions des participants.

Il avait été proposé⁸⁵ par le secrétaire général de l'AICA international, une liste d'invités d'honneur pour le III^e Congrès extraordinaire de l'AICA qui était composée de Jean Rouch (cinéaste), Jean Laude (spécialiste d'art africain), Maurice Fleuret (critique musical) et Claude Sarraute (critique de danse).

⁸²MORRIS, Christian, « Sven-David Sandström (1942-2019) », *Composition Today* [en ligne], mis en ligne le 12 juin 2019, <http://www.compositiontoday.com/blog/639.asp>, consulté le 3 mars 2020.

⁸³ROTH, Jean-Jacques, « Antoine Livio, une vie en radio », *Le Temps* [en ligne], mis en ligne le 30 janvier 2001, <https://www.letemps.ch/culture/antoine-livio-une-vie-radio>, consulté le 10 mars 2020.

⁸⁴N. s. « Kazadi Wa Mukuna », *Kent State University* [en ligne], <https://www.kent.edu/music/profile/kazadi-wa-mukuna>, consulté 9 mai 2020.

⁸⁵Lettre de Guy Weelen pour Célestin Badi-Banga, Paris, 23 mai 1973, Archives de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 2/2, III^e Congrès extraordinaire de l'AICA à Kinshasa (1973).

Guy Weelen avait envoyé des invitations à participer au III^{ème} Congrès extraordinaire de l'AICA à Hugues de Varine-Bohan (directeur de l'ICOM), Bernard Anthonioz (directeur à la création artistique), Jean Barbot (sous-directeur à la création artistique), Monsieur Leclaire, Dominique Ponneau (Inspecteur Général des Musées de Province, musée du Louvre, ne pouvait pas venir), Marie Louise Lallier (chef du bureau CA3), Monsieur Segaud (directeur de l'équipement au Ministère de l'Éducation Nationale), Monsieur Mitrofanoff (décline l'invitation due à un concours d'architecture le 30 septembre 1973), Monsieur Bizot (déclina l'invitation).

La liste définitive des congressistes est citée en annexe (*annexe 1, 2 et 3*).

I 2 L'AICA à la rencontre de l'Afrique : les conférences

I 2 1 Les conférences et débats sur l'art traditionnel, la question de la restitution des œuvres et de leur protection.

Les conférences avaient abordé la culture Zaïroise selon deux aspects. D'une part, la culture traditionnelle plus ancienne issue d'une histoire assez longue, considérée sur le déclin mais encadrée par un ensemble de lois promulguées sous le régime du Président Mobutu permettant sa protection, accompagnée de la demande de restitution des œuvres traditionnelles au pays. Pour ces raisons, dans ce domaine, fut privilégiée une présence importante d'intervenants alors que, d'autre part, la culture moderne zaïroise assez récente, de moindre importance se cherchait une voie, qui cependant était marquée par la présentation des nouvelles technologies appliquées aux mass media en présence au Zaïre.

Lors du congrès, le contenu de chaque conférence était remis aux congressistes avant sa tenue afin qu'ils puissent en prendre connaissance et envisager une intervention lors du débat qui suivait. Les conférences et les débats furent archivés et donnèrent lieu à des communications et comptes rendus synthétiques.

La visite de l'exposition *Trésors de l'art traditionnel* le 12 septembre 1973 à l'Académie des Beaux-arts de Kinshasa fut suivie de la conférence *Approches de l'art négro-Africain* présentée par Joseph-Aurélien Cornet, et le 14 septembre 1973 de celles de Lema Gwete sur *l'Art traditionnel et sociétés Africaines* et de Nda-Ngye-Mpia⁸⁶ sur *L'art et le statut de l'artiste au Zaïre*.

⁸⁶Nda-Ngye-Mpia (-) avait fait des études en science économique.

I 2 1 1 *Approches de l'art négro-africain* par Joseph-Aurelien Cornet.

Joseph-Aurélien Cornet dans sa conférence *Approches de l'art négro-Africain*⁸⁷ adopta une présentation dense et critique en raison de deux approches différentes de l'art traditionnel Africain, l'approche historique et l'approche scientifique.

Joseph-Aurélien Cornet attachait une grande importance au vocabulaire employé pour qualifier l'art africain traditionnel puisqu'il avait permis de faire la différence entre les périodes de l'histoire de l'art africaine. Jusqu'alors, l'art traditionnel africain avait été nommé successivement art primitif africain, art colonial, art mélanien, art nègre (qui selon Joseph-Aurelien Cornet avait perdu son caractère négatif), et la plus récente l'art d'obsident, etc. Le problème était que cela englobe tout (sauf l'art africain préhistorique) sans distinction chronologique. Ce qui avait amené Joseph-Aurélien Cornet à établir un cycle de trois périodes, c'est-à-dire l'art africain préhistorique, l'art négro-africain ancien et l'art nègre. Il avait juste évoqué cette classification sans toutefois la développer.

L'approche historique de Joseph-Aurélien Cornet permet de comprendre comment l'occident s'était intéressé à l'art africain, au début par la prise de contacts (entre le XIV^e siècle et le XIX^e siècle). Furent alors créés en Europe des cabinets de curiosités dès le XV^e siècle et des musées ethnographiques au XIX^e siècle. Paradoxalement, cet l'art traditionnel africain n'était pas bien perçu⁸⁸ et était considéré par les Européens comme les débuts de l'art.

C'est au début du XX^e siècle, qu'un changement dans la perception des productions ethniques africaines se produisit c'est-à-dire qu'elles pouvaient être considérées comme des œuvres d'art. Le renouvellement esthétique permis par les artistes européens amena à reconsidérer l'art africain traditionnel. C'est en France et en Allemagne que l'art nègre influença la création artistique de peintres français comme Braque, Derain, Gris, Léger, Matisse. Joseph-Aurélien Cornet considérait qu'il est plus difficilement perçu chez Picasso et affirmait qu'en Allemagne, comme en France, il s'agissait d'un renouvellement plastique qui se faisait contre « le faux équilibre classique » et qu'« on s'orientait vers un expressionnisme appuyé, vers un

⁸⁷Communication de Joseph-Aurélien Cornet, 1973, Kinshasa, 1973, Archives de la Critique d'Art, FR ACA AICAI THE CONO28, CONO28-3/6.

⁸⁸L'art nègre était considéré comme « arriéré », ce qui avait été le cas dans *la grande Encyclopédie* d'André Michel. Communication de Joseph-Aurélien Cornet, 1973, Kinshasa, 1973, Archives de la Critique d'Art, FR ACA AICAI THE CONO28, CONO28-3/6.

sens cosmique du sacré originel, afin de libérer et d'exprimer l'émotion à l'instar des statues africaines ou océaniques connues alors »⁸⁹, tel le groupe Die Brücke.

Depuis que l'art africain traditionnel est perçu comme un art à part entière, diverses théories furent avancées. Joseph-Aurélien Cornet avait cité Léo Frobenius⁹⁰ qui était selon lui celui qui avait le mieux traité l'esthétique nègre. Léo Frobenius considérait que l'art des tribus africaines était le témoignage des débuts de l'art. Joseph-Aurélien Cornet avait aussi cité l'ouvrage *Negerplastik*⁹¹ de Karl Einstein⁹² publié en 1915, dans lequel il distinguait l'art africain et l'art océanique.

Après avoir évoqué l'approche historique, Joseph-Aurélien Cornet aborda l'approche scientifique de l'art africain qui faisait appel à divers domaines tant l'archéologie, la socio-ethnologie, la morphologie et l'histoire de l'art.

L'archéologie tenait une place prépondérante dans cette approche, puisqu'il n'existait pas de traces écrites, qu'il subsistait des difficultés de compréhension de l'oral, et qui s'étendait au-delà du domaine de l'art. L'archéologie concernait les vestiges préhistoriques, protohistoriques et historiques. Joseph-Aurélien Cornet avait cité comme exemple les découvertes des céramiques Nok, des bronzes d'Ifé au Nigéria, au Zaïre dans le Shaba les fouilles Sanga et Katoto et à Kinshasa, celle de Kingabwa (furent présentées à l'exposition *Trésors de l'art traditionnel*⁹³). Les méthodes qu'utilisait l'archéologie étaient d'une part les recherches en laboratoire pour une connaissance physique des objets (identification de bois et pollen, mesure du temps passé) et d'autre part, la photographie aérienne qui permit au Zaïre

89Communication de Joseph-Aurélien Cornet, 1973, Kinshasa, 1973, Archives de la Critique d'Art, FR ACA AICAI THE CONO28, CONO28-3/6, p. 6.

90Léo Frobenius (1873-1938) était un ethnologue et archéologue allemand. Il avait dirigé douze expéditions en Afrique noire entre 1904 et 1935, dont sa première expédition fut dans le Kasai congolais. Il avait créé le concept de *Kulturkreis* (signifiant aire culturelle) qui permet d'expliquer que certains traits culturels se retrouvent dans plusieurs ethnies. En 1920 à Munich fut créé l'Institut de recherche pour la morphologie culturelle. N. s., « FROBENIUS Léo – (1873-1938) » *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], <http://www.universalis.fr/encyclopedie/leo-frobenius/>, consulté le 2 mai 2020. N. s., « The Institute's History » *Forbenius institute* [en ligne], <https://www.frobenius-institut.de/en/institute/institutes-history>, consulté le 4 mai 2020

91EINSTEIN, Carl, *La Sculpture nègre*, trad. Liliane Meffre, Paris L'Harmattan, 1998.

92Carl Einstein (1885-1940) était un écrivain, critique et historien d'art. Il avait écrit des articles et des ouvrages sur l'Afrique notamment le célèbre ouvrage *Negerplastik* publié en 1915 qui fut considéré comme le premier ouvrage parlant en tant que tel d'art africain (et non comme des objets ethnographiques). En 1921, il avait paru *Afrikansiche Plastiken*. Carl Einstein avait écrit un certain nombre d'articles sur l'art africain dans la revue *Ethnographie*. MEFFRE, Liliane, « EINSTEIN Carl – (1885-1940) », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], <http://www.universalis.fr/encyclopedie/carl-einstein/>, consulté le 2 mai 2020.

93*Trésors de l'art traditionnel*, (cat. expo., Kinshasa, IMNZ (Académie des Beaux-arts), 13 septembre au 18 octobre 1973), Kinshasa, IMNZ, 1973.

de découvrir et de localiser des lieux d'anciennes capitales de la royauté Kuba, c'est-à-dire une dizaine.

À l'archéologie s'ajoutait l'ethnologie qui, par divers domaines abordait l'étude des sociétés. Joseph-Aurélien Cornet avait cité l'anthropologie, la sociologie, l'esthétique, etc. L'ethnologie révéla une pluralité esthétique (la diversité des formes d'art en Afrique) qui, elle, avait permis d'étendre de domaine de la beauté, de découvrir de nombreuses formes d'art, et de faire le lien entre la société et l'art, c'est-à-dire qu'elle avait montré l'intrication étroite entre la tribu et son art, cet art qui manifestait l'unité de l'ethnie. Pour qualifier l'art spécifique d'une ethnie, on nommait le nom de la tribu, par exemple l'art Yaka, mais cela ne voulait pas dire pour autant qu'une ethnie avait un seul mode d'expression artistique. Dans les ethnies d'Afrique centrale, la représentation abstraite était dédiée aux esprits et la représentation réaliste était dédiée aux ancêtres. L'ethnologie avait permis de découvrir et de comprendre les fonctions qu'avait l'art dans la tribu, c'est-à-dire la culture des dieux ou des esprits, les rites de passages, les habitudes des sociétés secrètes expressions du pouvoir ou l'agrément de la vie quotidienne. Si l'ethnologue voulait approfondir l'esthétique de l'art africain il devait devenir un critique d'art et historien de l'art.

Pour comprendre l'art africain de manière scientifique, la morphologie était utilisée par l'historien de l'art car elle permettait de définir des styles statistiquement et d'en rapprocher certains.

Joseph-Aurélien Cornet avait expliqué que l'histoire de l'art africaine était « une histoire sans évolution connue »⁹⁴, toujours en 1973 et que seules les périodes anciennes se distinguaient. Une approche géographique cartographiait l'art africain dans les grands espaces. Si la chronologie était mal connue, il y eut une approche géographique qui cartographiait l'art africain dans de grands espaces, pouvant entraîner le risque de regrouper des arts qui n'étaient pas historiquement liés.

À cela s'ajoutait l'élaboration de théories comme celle où l'environnement conditionne l'homme et donc l'art qui émane de la société, telle la théorie de l'art de la forêt et de l'art de la brousse. Il existait d'autres théories qui donnaient de l'importance au milieu social.

Pour Joseph-Aurélien Cornet, l'histoire de l'art africaine manque d'une théorie formelle.

⁹⁴Communication de Joseph-Aurélien Cornet, 1973, Kinshasa, 1973, Archives de la Critique d'Art, FR ACA AICAI THE CONO28, CONO28-3/6, p. 13.

Mais qu'en était-il du regard en 1973 sur l'art africain ? Joseph-Aurélien Cornet évoquait des œuvres d'art qui étaient regardées du point de vue du collectionneur et par conséquent de l'importance de la pièce rare. Dans les musées, les muséologues avaient une préférence pour l'œuvre d'art esthétiquement belle (et pouvant être rare dans l'ethnie) à une pièce caractéristique de l'ethnie qui était plus nombreuse. Ce qui importait était « une histoire des formes »⁹⁵, l'esthétique de la pièce prédominait et cette approche de l'œuvre d'art africaine était enseignée aux jeunes africains (qui lui portaient un regard négatif). Les Africains les plus âgés, lors de récoltes d'œuvres d'art africaines pour les musées, étaient amusés de certaines préférences pour certaines pièces et pour d'autres œuvres étonnés du choix.

Selon Joseph-Aurélien Cornet, pour une meilleure connaissance de l'art africain, la recherche devait changer de mode de penser, c'est-à-dire faire coïncider une nouvelle ethnologie (n'étant pas dans un paternalisme spirituel, mais étant plus réaliste et attaché au modèle) et une esthétique (pensée en dehors de l'esthétique occidentale). Joseph-Aurélien Cornet avait rajouté qu'il devait y avoir un travail sur la notion de réalisme et de la proportion (dans l'esthétique et la symbolique que cela implique). Le réalisme en Afrique n'avait pas le même sens que celui en occident, c'est-à-dire qu'il était un mélange entre l'observation et la mythologie. La proportion était liée au symbolisme moral et en était inséparable.

Joseph-Aurélien Cornet affirma l'universalité de l'art africain puisque des artistes d'autres cultures l'avaient pris comme source d'inspiration (peintres cubistes et fauves) et ne restait pas déterminé par le milieu qui l'avait créé. Par conséquent, l'art africain était un humanisme⁹⁶ comme l'a signifié Léopold Sédar Senghor.

À la fin de l'exposé de Joseph-Aurélien Cornet, il fut posé des questions⁹⁷ dont la première avait été celle du délégué de l'ORTF, Antoine E. Livio⁹⁸, qui voulait savoir s'il existait

95Communication de Joseph-Aurélien Cornet, 1973, Kinshasa, 1973, Archives de la Critique d'Art, FR ACA AICAI THE CONO28, CONO28-3/6, p. 16.

96« L'humanisme du XXe siècle est un rendez-vous du donner et du recevoir. C'est dans cette seule mesure qu'il sera la Civilisation de l'Universel ». SENGHOR, Sédar Léopold, *De la négritude: marxisme et humanisme. Discours prononcé à l'université de Lovanium (Congo Kinshasa) le 17 janvier 1969*, Dakar, Grande imprimerie africaine, 1969, p. ?.

97Compte-rendu 1 du Congrès, 12 septembre 1973, Kinshasa, 1973, Archives de la Critique d'Art, FR ACA AICAI THE CONO28, CONO28-3/6.

98 LIVIO, Antoine E., fut un journaliste Suisse, musicologue et critique de danse. ROTH, Jean-Jacques « Antoine Livio, une vie en radio », *Le Temps* [en ligne], mis en ligne le 30 janvier 2001, <https://www.letemps.ch/culture/antoine-livio-une-vie-radio>, consulté le 10 mars 2020.

réellement une distinction entre la critique d'art occidentale (étant une critique d'art historique) et la critique d'art africain (étant une critique d'art géographique). Joseph-Aurélien Cornet avait répondu qu'il voulait avertir les congressistes de l'existence dans les ouvrages d'un mélange chronologique, c'est-à-dire l'inexistence de distinction chronologique entre les œuvres. Pour y remédier Joseph-Aurélien Cornet voulait approfondir une distinction de trois périodes qu'il avait commencé à établir⁹⁹.

Mavinga avait posé la question de savoir s'il existait une différence de forme ou de fond entre art nègre et art négro-africain. Joseph-Aurélien Cornet avait répondu que c'était une différence de forme.

Luxwe-Nzambe avait fait remarquer à l'assemblée qu'il y avait une différence de comportement vis-à-vis des recherches faites sur l'art traditionnel de la part de l'IMNZ, elles amusaient les villageois mais les artistes africains étaient conscients de l'utilité et de l'importance de celles-ci. Pour lui, il fallait faire une distinction entre le public traditionnel et le public intellectuel.¹⁰⁰

La question de la formation des artistes avaient été abordée concernant les centres d'apprentissages et le lien entre la formation et l'art traditionnel. Joseph-Aurélien Cornet précisa qu'il existait deux centres de formation, l'un à Kinshasa, l'autre à Lubumbashi. Le programme n'établissait pas de distinction entre l'art traditionnel de l'art moderne. Des cours d'esthétique étaient enseignés dès le secondaire, ainsi que des cours d'histoire de l'art et d'art africains à l'université..

I 2 1 2 *Art traditionnel et sociétés africaines* par Lema Gwete

La conférence *Art traditionnel et sociétés africaines*¹⁰¹ du 14 septembre 1973 fut présentée par Lema Gwete¹⁰². Elle complétait la conférence de Joseph-Aurélien Cornet relative aux problèmes méthodologique liés à l'art traditionnel, Lema Gwete avait évoqué des problèmes de la société et de l'art, c'est-à-dire quel type de société donnerait un type particulier d'art. Il

⁹⁹La chronologie élaborée et publiée par Joseph-Aurélien Cornet dans, *Richesses de l'art négro-Africain*, Le Caire, pères jésuites, 1972.

¹⁰⁰La distinction qu'il faisait entre le public traditionnel et le public intellectuel était due à leur perception, l'une ne voyait pas l'œuvre d'art comme une œuvre mais comme un objet avec une utilité, servant aux rites, etc. La seconde voyait l'œuvre d'art comme une œuvre d'un patrimoine qu'il faut trouver et conserver avant qu'elle ne disparaisse.

¹⁰¹Communication de Alphonse Lema Gwete, 1973, Kinshasa, 1973, Archives de la Critique d'Art, FR ACA AICAI THE CONO28, CONO28-3/6.

¹⁰²Alphonse Lema Gwete était assistant à l'institut des musées nationaux, il était membre de l'AICA section Zaïre.

avait développé une partie sur la théorie écologique et une autre partie sur la théorie sociopolitique.

La première partie développait une théorie dont l'esthétique des sculptures était liée soit aux peuples de la forêt ou soit aux peuples de la savane. Théorie reprise de Georges Hardy¹⁰³ (pour Joseph-Aurélien Cornet, cette théorie avait été développée par Jacques Mauduit), pour qui un peuple développant un style géométrique abstrait vivait dans la savane peu boisée et inondée de lumière alors qu'un peuple développant un style naturaliste vivait dans les savanes boisées et les forêts équatoriales. Cependant, dès l'ouverture de son exposé, Alphonse Lema Gwete, avait fait remarquer que cette théorie était insuffisante en elle-même.

Alphonse Lema Gwete avait peu évoqué les peuples de la forêt équatoriale¹⁰⁴, la production de ces ethnies étant constituée d'objets en métal comme des lances, des bracelets, etc., Les sièges, les pirogues et les pagaies étaient gravés d'incisions géométriques¹⁰⁵. Il est à constater qu'Alphonse Lema Gwete démontra l'inverse de la théorie de Georges Hardy.

En ce qui concerne les peuples des savanes¹⁰⁶, il donna trois exemples, les Kongo, les Yaka et les Pende¹⁰⁷, en précisant cette fois que l'on ne pouvait pas considérer cet art comme géométrique et abstrait mais comme un art abondant et divers, de style réaliste. Ce style était un entremêlement entre l'observation de l'environnement et la mythologie et par conséquent il n'était pas une représentation purement descriptive de la nature. Pour l'art Yaka la statuaire

103Georges Hardy (1884-1972), avait été professeur d'histoire, directeur général de l'instruction publique au Maroc. Après la première guerre mondiale, il fut directeur général de l'Instruction publique, des Beaux-arts et des Antiquités du Maroc (1919-1926), puis directeur de l'école coloniale de Paris (1926-1932) recteur de l'académie d'Alger, Lille et après la seconde guerre mondiale, il avait été renvoyé en raison ses idées pétainistes puis réintégré. Georges Hardy avait produit plusieurs écrits et articles, comme *La mise en valeur du Sénégal de 1917 à 1854 (thèse), histoire coloniale et psychologie ethnique (1925), Géographie et colonisation (1933)*. CONDETTE, Jean-François, *Les recteurs d'academie en France de 1808 à 1940*, Tome II, Paris, Institut national de recherche pédagogique, 2006, s. v. Hardy (Jean-François) pp. 213-214. www.persee.fr/doc/inrp_0298-5632_2006_ant_12_2_4401, consulté le 24 avril 2020.

104Lema Gwete avait pris comme exemple pour les peuples de la foret équatoriale, les Mongo, les Ngombe et les Nkundo. Seul les Ngombe avaient été présentés à l'exposition *Trésor de l'art traditionnel*. Communication de Alphonse Lema Gwete, 1973, Kinshasa, 1973, Archives de la Critique d'Art, FR ACA AICAI THE CONO28, CONO28-3/6. *Trésors de l'art traditionnel*, (cat. expo., Kinshasa, IMNZ (Académie des Beaux-arts), 13 septembre au 18 octobre 1973), Kinshasa, IMNZ, 1973.

105Ce qui était constaté avec les Ngombe lors de l'exposition *Trésors de l'art traditionnel*, où il fut présenté un siège de chef, le *Bokunde* (en bois et en clous dont les clous avaient été répartis de façon à former des zigzags). *Trésors de l'art traditionnel*, (cat. expo., Kinshasa, IMNZ (Académie des Beaux-arts), 13 septembre au 18 octobre 1973), Kinshasa, IMNZ, 1973.

106Lema Gwete avait prit comme exemple pour les peuples des savanes, les Kuba, les Kongo, les Luba, les Shaba, les Yaka et les Pende.

107Ces trois exemples furent présentés lors de l'exposition d'art traditionnel de 1973.

était de type naturaliste et ils étaient connus pour l'utilisation des masques lors de cérémonies de passage, extravagants dont le nez est retroussé (*fig.7*). Alphonse Lema Gwete avait fait remarquer que l'un des traits stylistiques de la statuaire Yaka, développée dans l'étude morphologique de Wauthier de Mahieu était la notion de concentricité étant définie comme s'agissant « d'une structure rythmique dont le principe est de situer les points permanents de l'œuvre à des distances qui peuvent s'inscrire dans une série de circonférences dont le centre commun se trouve au milieu du corps »¹⁰⁸.

Alphonse Lema Gwete avait rapproché les styles Kongo et Yaka puisqu'ils étaient de type réaliste et d'une représentation harmonieuse de la statuaire. Néanmoins, les réalisations des Yaka étaient d'une stylisation plus marquée que celle des Kongo. Le dernier exemple était les Pende dont l'art avait été étudié par Léon de Souseberghe¹⁰⁹. Alphonse Lema Gwete avait évoqué les différents styles de l'art Pende et l'hétérogénéité de production d'objets.

Pour l'art des Pende du Kasai les masques étaient classés en trois grandes familles (les *mingangi*, les *mbuya* et les *giphoge*) qui étaient produits en abondance dans la région de Gatundo. Il avait évoqué une microsculpture, qui ressemblait au masque *mbuya* et qui était des pendentifs, les *Ikhoko*. Il parla aussi de la statue faîtière de la première épouse du chef d'une stylisation et une symbolique différente.

Ces trois exemples montrent que la théorie de Georges Hardy n'était pas véridique puisque selon sa théorie les peuples de la steppe et de la savane pratiquaient un art de la sculpture qui était abstrait, géométrique et rare¹¹⁰. Mais cela ne voulait pas dire, selon Lema Gwete, qu'il n'y avait pas une influence de l'environnement en ce qui concerne les matériaux et encore là pouvait se poser la question du choix du matériau.

En ce qui concerne les théories sociopolitiques, les théoriciens de l'École historico-culturelle¹¹¹ avaient jugé que les sociétés de type matrilineaire réalisaient une statuaire figurative, qui à l'instar de la théorie de Georges Hardy, ne pouvait pas se généraliser.

108Communication de Alphonse Lema Gwete, 1973, Kinshasa, 1973, Archives de la Critique d'Art, FR ACA AICAI THE CONO28, CONO28-3/6, p.6-7.

109Léon de Souseberghe (1903-2006) était un prêtre jésuite belge ayant étudié la philosophie et de droit. Dans les années 1950, il étudia l'ethnologie. Il réalisa sa première recherche sur le terrain entre 1951-1953 au Zaïre chez les Pende. Il fut professeur au Mexique, au Zaïre (Kinshasa) et au Burundi. Il publia de nombreux ouvrages et article sur les Pende. STROTHER, Zoé « Léon de Souseberghe, S.J. 1903-2006. » *African Arts*, vol. 40, no. 2, 2007, p. 8-11.

110Alphonse Lema Gwete n'avait pas précisé qu'une ethnie pouvait avoir les deux styles de représentation, réaliste et naturaliste.

111Représenté par Bernhard Ankermann, Wilhelm Schmidt, etc.

Alphonse Lema Gwete évoqua l'étude statistique d'Alvin W. Wolfe qui avait observé que certaines sociétés produisaient un art de grande qualité et de production importante et que d'autres sociétés au contraire n'en réalisaient que de petites quantités et de basse qualité. Pour expliquer cela, Alvin W. Wolfe avait émis l'hypothèse que les sociétés produisant un art de grande qualité étaient celles où il avait une différenciation entre des membres masculins dans la tribu (ceux qui produisent les objets).

Selon Lema Gwete l'art se définissait non seulement par le graphisme et la production plastique. Il évoqua une production artistique réalisée par les femmes dans les domaines de la vannerie et de la poterie et les femmes kuba qui fabriquaient des bongotol¹¹².

La théorie d'Alvin W. Wolfe n'était pas fautive pour l'ensemble des peuples, elle ne pouvait pas être généralisée.

Il existait un lien complexe entre l'art et la société, c'est-à-dire que les sculptures étaient porteuses de sens pour la société, elles véhiculaient un message pour des individus faisant partie d'une institution politique, religieuse, magique ou éducative.

Alphonse Lema Gwete exposa l'exemple de la culture des Lega pour permettre aux congressistes de comprendre la signification et la fonction des objets. Les Lega avaient une organisation segmentaire c'est-à-dire que le pouvoir n'était pas dans les mains d'une seule personne représentée par le souverain. Ils étaient en lien avec la société *Bwami* qui était organisée selon cinq grades pour les hommes avec de nombreux cycles initiatiques, les deux derniers grades étaient constitués de sous-grades et de niveaux différents. Le plus haut grade était nommé *Kindi*. Pour les femmes, il y existait aussi plusieurs grades, dont le dernier était nommé *yananio*. Les hommes pouvaient rejoindre la société *Bwami* après leur circoncision et pour la femme après s'être mariée avec un homme initié.

Chaque cycle d'initiation que ce soit pour les femmes ou pour les hommes, était constitué de rituels, de danses accompagnées de chansons et des enseignements, des objets d'initiation... Dans la statuaire pour les hommes, le *kuboko Kumosi* représentait un personnage dont il lui manque un bras, perdu en conséquence de son agressivité. Dans la statuaire pour les femmes, le *Kakinga* représentait une femme ayant troublé l'ordre social par un adultère.

¹¹²Les Bongotol était une pâte cuite décorée, servant d'offrande funéraire. N. s. « Tukula Paste Block (Bongotol) », *Metropolitan Museum of Art* [en ligne], <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/636849?fbclid=IwAR3NTTFZCrwsA7ILuB8ROMDVE8sOngBYEV4ckuDIqNZadeFnS5I3PWP-Hs>, consulté le 2 août 2020.

Après la conférence *Art traditionnel et sociétés africaines*, lors du débat¹¹³, Laurent Lamy, voulait savoir si les produits artisanaux avec matière nouvelle (le zinc) provenaient d'un apprentissage dans une école ou si l'artiste l'avait pratiqué de manière instinctuelle. Alphonse Lema Gwete avait répondu que l'artisan n'avait pas pris de cours mais de savoir si l'artisan travaillait de manière instinctuelle était compliqué. Selon lui, un artisan qui métissait son art était capable de faire aimer son travail des artistes étrangers et donc son art était un art universel.

Flavio Lichtenfels Motta aborda la question de l'art moderne en soulignant que celui-ci le serait véritablement s'il comprenait que le peuple avait un désir d'émancipation. Mais cela pouvait entraîner un régionalisme fermé qui ne serait plus universel. Pour lui l'art n'était jamais cumulatif, mais une synthèse des savoirs.

Pierre Guerre avait fait remarquer que les sculptures étaient réalisées dans une société traditionnelle et par conséquent le sculpteur reproduisait la représentation esthétique de la tribu, néanmoins cela ne voulait pas dire qu'il n'y aurait pas l'apparition de nouveaux styles. Joseph-Aurélien Cornet ajouta qu'il était réalisé au Zaïre une analyse morphologique mais qu'il faudrait parvenir à obtenir une définition statistique du style qui serait plus scientifique et permettrait d'établir des comparaisons entre styles afin de pouvoir les rapprocher. Il avait existé un début de travaux d'étudiants mais qui avait rencontré des problèmes de mesures, de proportions, et de pourcentages. Ils n'avaient pas permis d'établir une courbe donnant la moyenne d'un style et donc une définition. Alphonse Lema Gwete avait posé des questions sur les variables à insérer dans l'ordinateur, à savoir qu'elles si elles sont intégrées ou non à un système.

Sven Sandstrom avait voulu savoir comment était pratiqué l'art traditionnel, était-ce une pratique collective, individuelle ou sur concours ? Également s'il existait des ateliers et si les matériaux jouaient un rôle particulier.

Kabongo Bajitu remarquait qu'il existait de la part des congressistes, concernant l'art traditionnel un intérêt pour la forme et le langage qui serait « influencé par la tendance structuraliste européenne »¹¹⁴ oubliant le contenu, c'est-à-dire la symbolique qui était rattachée à l'objet et faisait la forme de l'objet.

113Compte-rendu du Congrès, 14 septembre 1973, Kinshasa, 1973, Archives de la Critique d'Art, FR ACA AICAI THE CONO28, CONO28-3/6.

114Compte-rendu du Congrès, 14 septembre 1973, Kinshasa, 1973, Archives de la Critique d'Art, FR ACA AICAI THE CONO28, CONO28-3/6, page 5.

Pour Mavinga, les congressistes s'intéressaient à l'art traditionnel qui se trouve dans les musées et non à un art moderne, ce à quoi René Berger avait répondu que cela était dû au programme et qu'il y aurait un temps pour l'art moderne.

I 2 1 3 *l'art et le statut de l'artiste au Zaïre* par Nda-Ngye-Mpia

Nda-Ngye-Mpia présenta la conférence initialement non prévue au programme *L'art et le statut de l'artiste au Zaïre*¹¹⁵ qui fut tenue le 14 septembre 1973 au matin ou en début d'après-midi. Une conférence où l'on pouvait s'attendre à ce qu'il évoque l'artiste à l'époque contemporaine, ors, il développa les structures sociales regroupant quatre modèles de sociétés traditionnelles chacune constituée de cinq efficients hiérarchisés.

Pour Nda-Ngye-Mpia, il faudrait changer la définition de l'art puisqu'elle n'incluait pas les artistes africains traditionnels quant à la fonctionnalité de l'œuvre. Il faudrait, selon lui, considérer l'art par rapport au beau, sa définition du beau.

Nda-Ngye-Mpia évoqua également l'anonymat des artistes traditionnels qui n'apposaient pas de signatures sur leurs œuvres. La trace des artistes fut perdue lors des pillages durant la période coloniale. A l'heure de la conférence, seul le lieu où elles avaient été réalisées était connu, cela ne voulait pas dire que les sculpteurs étaient anonymes, ils étaient connus de leur tribu par le langage oral.

Par la suite, Nda-Ngye-Mpia évoqua la sociologie de l'art africain qui mettait en avant la relation entre l'art et les structures sociales mais n'abordait pas la place de l'artiste dans la société comme si l'artiste était dans une fusion au groupe et ne pouvait donc pas en sortir. Il en donna l'exemple en citant Georges Balandier¹¹⁶. Pour lui, le sculpteur serait au service de la création d'objets permettant les cérémonies etc. mais lorsque la religion change et se

¹¹⁵Communication de I. Mpia Nda-Ngye, 1973, Kinshasa, 1973, Archives de la Critique d'Art, FR ACA AICAI THE CONO28, CONO28-3/6.

¹¹⁶Georges Balandier (1920-2016) était un ethnologue et sociologue français. Il travaillait en 1945 au Musée de l'Homme à Paris. Il partit un an plus tard pour l'Afrique, au Sénégal et en Mauritanie. Il avait été le directeur de l'IFAN (Institut Français d'Afrique noire) de Guinée. Il créa au Congo, à Brazzaville, une section de sociologie de l'Institut d'études centrafricaines. Le Congo fut au centre de ses deux thèses *Sociologie des Brazzaville noires* et *Sociologie actuelle de l'Afrique noire : dynamique sociale en Afrique centrale* qui avaient été publiées en 1955. Il publia *Afrique ambiguë* en 1957 critiquant la colonisation. Il avait été enseignant à l'IEP (Institut d'étude Politique) de Paris de 1952 à 1962. Par la suite il enseigna à l'École normale supérieure, à l'École pratique des hautes études. De cette dernière, il était devenu directeur et avait créé un cours de sociologie de l'Afrique noire et le Centre d'études africaines. Il avait également enseigné à la Sorbonne. Georges Balandier avait été directeur de la revue *Cahiers internationaux sociologie* de 1965 à 2011. PENRAD, Jean-Claude, « BALANDIER GEORGES - (1920-2016) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], <http://www.universalis.fr/encyclopedie/georges-balandier/>, consulté le 7 juillet 2020.

spiritualise, c'est-à-dire que la religion africaine fut abandonnée au bénéfice du christianisme, il n'y avait plus de créations possibles. Nda-Ngye-Mpia avait fait remarquer que Georges Balandier ne parlait pas de « la stérilisation de la source d'inspiration de l'art »¹¹⁷ due aux missionnaires. Il ajouta que Georges Balandier avait écrit que les artistes africains étaient des créateurs anonymes issus d'une mentalité collective. Nda-Ngye-Mpia avait parlé de Jan Vansina¹¹⁸ qui dans ses ouvrages évoquait que chez les Bakuba, existait une spécialisation en corporation (sculpteurs sur bois, tisserands, etc.), qui se fait par région.

En utilisant l'anthropologie économique, Nda-Ngye-Mpia avait déterminé quatre modèles de sociétés. Pour lui une société était constituée de cinq types d'efficiences hiérarchisées les unes aux autres et cela donnait un type de société selon la hiérarchie des efficiences. Les efficiences étaient l'efficacité religieuse, l'efficacité sociale, l'efficacité culturelle, l'efficacité économique et l'efficacité politique. L'efficacité religieuse était la plus importante et était considérée par l'auteur comme étant la base consciente ou non de l'ethnie. Elle restait toujours dans sa position la plus élevée de la hiérarchie, c'étaient les autres efficiences qui en changeant de place donnaient un type de société.

Ainsi, l'efficacité culturelle était pour Nda-Ngye-Mpia ce qui avait attiré à la parole des récits (historiques et légendaires), aux décors et aux chants et à la danse.

Pour le social, c'étaient les filiations, les alliances parentales. Les relations étaient les plus importantes et ce qui faisait l'efficacité, c'était le nombre de personnes que la société compte qui la rend forte.

Il existait quatre types de sociétés différentes, qui étaient la société culturelle, la société sociale dans laquelle on retrouvait les bapende, la société économique dans laquelle on retrouvait les Luba et la société politique dans laquelle on retrouvait les Kuba et les Kongo.

Dans la société culturelle l'efficacité culturelle se trouvait la plus importante des trois autres efficiences (par ordre d'importance : efficacité politico-guerrière, efficacité économique et efficacité sociale). L'efficacité culturelle était en lien avec l'efficacité politico-guerrière. S'il n'y avait pas d'art plastique, cela faisait qu'il avait une abondance dans un autre type d'art, un

117Communication de I. Mpia Nda-Ngye, 1973, Kinshasa, 1973, Archives de la Critique d'Art, FR ACA AICAI THE CONO28, CONO28-3/6, p. 5.

118Jan Vansina (1929-2017) était un historien et anthropologue belge, il fut professeur à l'Université de Wisconsin. Il était connu pour ses recherches concernant l'Afrique Centrale et sur l'utilisation des sources orales. Il avait publié *La tradition orale. Une étude de la méthodologie historique* en 1965, *le royaume Kuba* en 1964. N.s. « Jan Vansina », *BNF Bata* [en ligne], https://data.bnf.fr/fr/12066099/jan_vansina/, consulté le 7 juillet 2020.

abondant art de la parole et de la politesse par exemple. Cela donne les sociétés les Nyanga et Pere.

Dans la société sociale, l'efficacité sociale se trouvait la plus importante des trois autres efficacités (par ordre d'importance : efficacité économique, efficacité politique et efficacité culturelle). Les relations sociales étaient à la base et part conséquent chaque membre était intégré à la société qui était constituée de deux groupes, les aînés et les cadets. Dans cette société, selon Nda-Ngye-Mpia « le grand art plastique n'est pas très développé. Par contre les masques et les amulettes, les objets magiques sont très répandus car les groupes initiatiques en ont besoin »¹¹⁹ mais il n'expliquait pas dans son exposé ce qu'il considérait comme art, ce qui entraînait une difficulté à le suivre dans son raisonnement. Dans cette société le statut de l'artiste était protégé par les barrières initiatiques et il avait pris comme exemple les Bapende et les Warega.

Dans la société économique, l'efficacité économique se trouvait la plus importante des trois autres efficacités (par ordre d'importance efficacité politique, efficacité sociale et efficacité culturelle). Les mécènes des artistes étaient ceux qui avaient le plus de ressources économiques, c'est-à-dire les notables qui permettaient aux artistes une certaine créativité puisqu'ils leur assuraient le matériel. Les artistes exerçaient un art du luxe et de prestige, c'est-à-dire l'ornementation des objets de la vie quotidienne, comme les boîtes à fard, les pipes. Ils avaient un statut social. La tribu que Nda-Ngye-Mpia avait prise comme exemple fut les Luba.

Dans la société politique, l'efficacité politique se trouvait la plus importante des trois autres efficacités (par ordre d'importance : efficacité économique, efficacité sociale et efficacité culturelle). Dans ce type de société le sculpteur exerçait un métier de luxe, il fabriquait les statues des rois, les sceptres, les trônes. Les sociétés prises en exemple avaient été les Kuba et les Kongo.

Nda-Ngye-Mpia évoqua l'opinion culturelle qui serait constituée d'hommes cultivés et des artistes. Elle serait construite au sein d'un groupe dont il aurait eu des échanges d'idées et la formation d'un projet ou champ créateur original. Les rôles d'opinion culturelle avaient été pensés par Nda-Ngye-Mpia comme des rôles pour éviter que les œuvres d'art soient produites

¹¹⁹Communication de I. Mpia Nda-Ngye, 1973, Kinshasa, 1973, Archives de la Critique d'Art, FR ACA AICAI THE CONO28, CONO28-3/6, p. 24.

dans une répétition stéréotypée (que ce soit le thème ou la forme) d'un art ancien et par conséquent qu'il n'y ait pas d'authenticité, un rôle qui permettrait que les Zaïrois se réapproprient l'art de leur ancêtre en faisant une critique, en les étudiant. L'opinion culturelle permettrait aussi de faire découvrir l'art par un jugement critique et de sens, de le faire apprécier et par conséquent de le faire acheter par les Zaïrois. L'école permettait que les élèves puissent s'intéresser à l'art et à la formation de l'opinion culturelle.

Il n'existe aucun compte rendu des discussions qui ont suivi la conférence Nda-Ngye-Mpia

Après ces trois conférences, on peut se poser la question de savoir si les conférenciers et les congressistes avaient pensé la distinction dans l'art traditionnel africain entre l'artiste et l'artisan. La question, s'était posée inconsciemment par l'emploi des deux termes (même s'il y eut une domination pour l'artiste) et une demande de redéfinition de l'art pour inclure l'art traditionnel africain qui est fonctionnel (et donc plus artisanal) et qui n'était pas un art pour un art.

La musique traditionnelle africaine fait partie des arts africains étant liés à d'autres arts, celui de l'art de la scène avec la danse, et l'art visuel avec la peinture corporelle et les masques portés par un danseur.

I 2 1 4 *Musique et folklore zaïrois*, par Kazadi Wa Mukuna

La conférence *musique et folklore zaïrois*, le 13 septembre 1973 après-midi, fut tenue par Kazadi Wa Mukuna qui était professeur à l'Université Nationale du Zaïre. Le discours fut entrecoupé de démonstrations de musiques traditionnelles et de danses folkloriques. Nous ne disposons que du compte rendu contenu synthétique des débats numéro 4¹²⁰.

Le débat fut houleux concernant la musique traditionnelle confrontant deux visions de la musique, l'une européenne et l'autre africaine provoquant un choc des cultures. Dès le début, il eut une interprétation négative du mot monotone. Le premier à utiliser ce mot pour la musique zaïroise fut Mukengo questionnant l'intérêt de garder la musique traditionnelle sous cette forme qui pour lui était une musique de danse, à cela Kazadi Wa Mukuna répondit que la musique zaïroise n'était pas monotone et qu'il faudrait garder ce rythme tout en le modifiant pour l'adapter à certaines cultures.

120Compte-rendu du Congrès, 13 septembre 1973, Kinshasa, 1973, Archives de la Critique d'Art, FR ACA AICAI THE CONO28, CONO28-3/6.

Antoine E. Livio trouvait que la musique zaïroise manquait de références faciles que voulait-il dire par là ? Et se demandait s'il commençait à y avoir « le désir de certains musiciens de faire une musique plus structurée, plus cérébrale et plus sérieuse »¹²¹ et Kazadi Wa Mukuna précisa que la musique était différente d'une culture à l'autre et que le sérieux dépendait de son interprète. René Berger constata que les musiciens étaient sortis du contexte habituel et qu'il ne fallait pas penser la musique comme une performance. Laurent Lamy ne pensait pas qu'il fut utile de parler du sérieux d'une musique.

Disasi Lutete¹²² considérait que s'il existait une monotonie dans la musique africaine, il en allait de même pour la musique occidentale. Il prit l'exemple du concert de Johnny Hallyday à Kinshasa et dont les spectateurs n'avaient pas compris cette musique et en étaient déçus. Disasi Lutete avait enchaîné en disant que pour comprendre la musique zaïroise qui varie d'une région à l'autre, il fallait en comprendre la structure. Marchis Georgio affirma qu'il ne fallait pas penser la monotonie péjorativement, de manière « ennuyeuse » mais par le rythme.

Il fut évoqué lors des débats, l'exhibition du 12 septembre 1973 avant le discours de Mobutu, mêlant la musique, la danse et les masques portés. Il avait été toutefois précisé que cela se faisait en dehors du contexte normal.

Aracy Amaral aborda deux problématiques : d'une part, il lui avait semblé lors de l'exhibition, que danseur portant le masque dictait le rythme au chanteur ; d'autre part ; le Congo avait-il connu pendant la colonisation des restrictions en matière de danse et de musique, comme ce le cas au Brésil dont la musique africaine était limitée aux seuls esclaves. Pour le premier élément, Kazadi Wa Mukuna prit l'exemple du guitariste qui avait joué lors de la conférence, Mwenda Wa Bayeke, qui se faisait accompagner par la voix¹²³, ainsi l'accompagnement dépendait du choix de l'artiste. Pour le danseur qui portait le masque, il avait été établi un dialogue entre lui et le batteur du grand tam-tam qui suit le rythme du danseur. En ce qui concerne le second élément, il y eut l'interdiction de certaines danses traditionnelles car jugées à l'encontre des bonnes mœurs par les missionnaires.

121Compte-rendu du Congrès, 13 septembre 1973, Kinshasa, 1973, Archives de la Critique d'Art, FR ACA AICAI THE CONO28, CONO28-3/6, p17.

122Disasi Lutete était animateur des émissions culturelles et artistiques à la TV/Zaïre. Compte-rendu du Congrès, 13 septembre 1973, Kinshasa, 1973, Archives de la Critique d'Art, FR ACA AICAI THE CONO28, CONO28-3/6.

123Bamba Ndombasi avait affirmé que le guitariste avait eu le rôle d'accompagnement. À cela Bamba précisait qu'un instrument avait la possibilité d'assumer différents rôles. Pour terminer ce débat Kasadi avait dit que cela dépendait des cas. Compte-rendu du Congrès, 13 septembre 1973, Kinshasa, 1973, Archives de la Critique d'Art, FR ACA AICAI THE CONO28, CONO28-3/6.

Walter Erben avait posé la question de savoir si la musique africaine traditionnelle était un moyen de propagande. Kazadi Wa Mukuna répondit par l'affirmative mais en renvoyant à la publicité en prenant l'exemple, sans donner le titre, d'une chanson produite pour la consommation de bière Kronenbourg.

Walter Erben évoqua la situation topographique d'un peuple qui jouerait un rôle dans la musique, l'environnement géographique (montagnes, bord de mer, prairie, qui inspirerait les musiciens, ce qui expliquerait que la musique ne serait pas la même en Europe qu'en Afrique. La musique serait pensée tout comme l'art plastique¹²⁴, c'est-à-dire par rapport à l'environnement immédiat de l'artiste.

Selon Monsieur Kangafu, il existait en Afrique une présence de musique de concert qui lors de la conférence de Kazadi Wa Mukuna fut chantée par Mwenda Wa Bayeke. Dans la musique traditionnelle africaine, il existait une musique symphonique qui était présente notamment dans l'Ouest africain avec une polyphonie. Une démonstration sur une scène comme l'exhibition du 12 septembre 1973 était pour Kangafu une démonstration purement spéculative alors que la musique (et la danse) était toujours circonstancielle. Pour lui, il fallait bien distinguer les deux. Il avait ajouté qu'il y avait l'existence d'une formation technique musicale au Conservatoire d'Art Dramatique et que cette formation voulait une restructuration de la musique zaïroise moderne. À cela, Monsieur Kangafu avait demandé si la rumba était l'évolution des danses rituelles au Zaïre et comment le changement d'instrument au cours du temps s'était fait (notamment avec une prédominance pour la guitare). Kazadi avait répondu que les musiciens traditionnels utilisaient des instruments adéquats, c'est-à-dire des instruments traditionnels qui variaient selon la région et l'environnement (en forêt ils utilisaient l'arbre pour fabriquer le tam-tam et dans la savane, il utilisaient le sanza (instrument en bois et en métal). Pour Kazadi, le solfège n'était pas utile pour les musiciens africains qui devaient inventer leurs propres notations du fait de leur instrument.

La recherche sur les arts et leurs conservations étaient du ressort de l'IMNZ, qu'il s'agisse de musique (avec des enregistrements), ou de l'art plastique avec les sculptures traditionnelles (la recherche sur le terrain et la conservation des œuvres).

124La théorie des peuples de la savane et des peuples des forêts (Georges Hardy)

L'IMNZ n'avait pas au moment du IIIème congrès extraordinaire de l'AICA de musée construit¹²⁵. Celui-ci était en projet. Sa construction permettrait d'accueillir les collections de l'IMNZ rassemblées lors de ces recherches mais aussi des œuvres restituées par la Belgique.

I 2 1 5 Demande de restitution des œuvres traditionnelles par le Président Mobutu et la conférence sur la protection des œuvres traditionnelles.

La question de la restitution au Zaïre avait émergé avec l'avènement de l'indépendance du Zaïre dans les années 1960 et ne datait pas seulement des années 1970 par la demande de Mobutu. Dans les années 1960, il avait été réclamé à la Belgique la restitution des collections du MRAC mais aussi les bâtiments de ce musée, ce qui ne fut jamais accordé par la Belgique¹²⁶.

Lors de son discours du 12 septembre 1973¹²⁷, le Président Mobutu sollicita l'AICA d'inscrire une mention dans une résolution du congrès pour une restitution au Zaïre de son patrimoine d'art traditionnel car « l'art est la façon la plus sublime et la plus palpable pour extérioriser l'authenticité. »¹²⁸. Il avait établi le lien entre authenticité et l'art, entre les pillages de l'art traditionnel qu'il qualifiait de systématiques. La volonté du Zaïre de reconstituer son patrimoine artistique était difficile car des œuvres d'art uniques se trouvaient en occident. Pour justifier ses propos le Président Mobutu s'appuyait sur l'ouvrage de Joseph Aurélien Cornet *L'art de l'Afrique noire, au pays du fleuve Zaïre*¹²⁹ publié en 1972 à l'initiative du Zaïre dont l'iconographie était constituée de deux cent quatre vingt dix sept œuvres appartenant à des collections privées ou des musées occidentaux¹³⁰. Ce qui l'amena à considérer la résolution comme un acte historique si elle était réellement adoptée. La restitution permettrait aux pays pauvres, de retrouver les œuvres pillées puisqu'elles « ne sont plus à la portée de leur bourse, alors que ceux qui les possèdent aujourd'hui les ont eues pour

¹²⁵Le projet de construction du musée eut bien lieu mais la réalisation du musée ne fut jamais réalisée sous Mobutu. BEURDEN, Sarah Van, *Authentically African*, États-Unis, Ohio University Press, 2015.

¹²⁶*Ibid.*

¹²⁷Compte-rendu 1 du Congrès, 12 septembre 1973, Kinshasa, 1973, Archives de la Critique d'Art, FR ACA AICAI THE CONO28, CONO28-3/6.

¹²⁸Compte-rendu 1 du Congrès, 12 septembre 1973, Kinshasa, 1973, Archives de la Critique d'Art, FR ACA AICAI THE CONO28, CONO28-3/6, p14.

¹²⁹CORNET, Joseph-Aurélien, *Art de l'Afrique Noire au pays du fleuve Zaïre*, Bruxelles, Arcade, 1972.

¹³⁰*L'art de l'Afrique noire, au pays du fleuve Zaïre*, livre de Joseph Cornet dont l'iconographie était faite à partir des collections de Jef Vander Straete (Lasne), des musées royaux d'art et d'histoire (Bruxelles), de René Vander Staete (Bruxelles), de Théo Verwilghen (Bruxelles), du Musée Royal de l'Afrique centrale (Tervuren), du Baron Lambert (Bruxelles) et la collection de Carl Provost (Vermont, USA). CORNET, Joseph-Aurélien, *Art de l'Afrique Noire au pays du fleuve Zaïre*, Bruxelles, Arcade, 1972, p. 355-360.

rien »¹³¹. Le Président évoqua la collecte des œuvres dans les tribus qui se constituait par le travail du personnel de l'IMNZ qu'il avait créée. Sans les nommer, il évoqua plusieurs anciens administrateurs coloniaux qui avaient rendu des objets d'art traditionnels puisqu'ils avaient compris l'intérêt que portait le Zaïre à sa culture.

Le discours d'ouverture prononcé par le Président Mobutu fut diffusé dans les médias¹³², Le 13 septembre 1973¹³³, le journal *Salongo* en fit un résumé, et titra « Le chef de l'État à l'ouverture du congrès de l'AICA : « Les pays riches possédant des œuvres d'art des pays pauvres, doivent en restituer une partie ».

A trois reprises Bondo Nsama publia un article titré « message aux congressistes de l'AICA »¹³⁴ le 14 septembre, du 15 au 16 septembre et le 17 septembre 1973 dans *Salongo*. Il avait repris des éléments du discours du Président comme l'authenticité et la demande de restitution, qui notifiait également que le congrès se tenait au Zaïre.

La restitution pouvait être envisagée puisque des règlements législatifs étaient mis en place. Le 13 septembre 1973, Safiri Losima Nzembele, assistante à l'IMNZ, prit la parole au sujet de la *Protection des œuvres artistiques anciennes et contemporaines au Zaïre*¹³⁵, concernant les différentes périodes de la protection ou absence de protection de l'art. La période pré-coloniale la négligea, c'est-à-dire que les œuvres lorsque leurs fonctions avaient été remplies, elles étaient destinées à être abandonnées sans conservation. Elle donnait l'exemple des masques de danses qui étaient renouvelés à chaque nouvel événement.

Lors de la colonisation, il arriva que des religieux détruisent des objets de croyances africaines, qu'il s'agisse de fétiches ou de statuettes. Pour éviter une destruction totale, elles furent cachées par des Africains. Dans le même temps, l'intérêt d'Européens grandissait pour la production artisanale africaine et la constitution de collections européennes d'art africain. C'est le cas de musées, notamment du MRAC à Tervuren qui accueillirent l'art africain dans

131Compte-rendu 1 du Congrès, 12 septembre 1973, Kinshasa, 1973, Archives de la Critique d'Art, FR ACA AICAI THE CONO28, CONO28-3/6, p. 15.

132N. s., « Le chef de l'état à l'ouverture du congrès de l'AICA : « les pays riches possédant des œuvres d'art des pays pauvres doivent en restituer une partie » », *Salongo*, n° 58, 14 septembre 1973, p. 3.

133MULUMBA KIN-KIEY, « Le chef de l'état à l'ouverture du congrès de l'AICA : « les pays riches possédant des œuvres d'art des pays pauvres doivent en restituer une partie » », *Salongo*, n° 57, 13 septembre 1973, p. 2 et 8.

134NSAMA, Bondo, « message aux congressistes de l'AICA », *Salongo*, n° 58, 14 septembre 1973, p. 1-2.

NSAMA, Bondo, « message aux congressistes de l'AICA », *Salongo*, n° 59-60, 15 et 16 septembre 1973, p. 2.

NSAMA, Bondo, « message aux congressistes de l'AICA », *Salongo*, n° 61, 17 septembre 1973.

135Communication de Nzembele-Safiri-Losima, 1973, Kinshasa, 1973, Archives de la Critique d'Art, FR ACA AICAI THE CONO28, CONO28-3/6.

leurs collections. Ces objets furent alors considérés d'un point de vue ethnographique. Cependant, en Afrique, « avec l'influence européenne, l'originalité des productions noires commençait à diminuer... »¹³⁶. Ce fut en 1935 que fut créée la commission pour la protection des arts et des métiers indigènes, le COPAMI, entérinée par décret du 16 août 1939 pour la protection et la conservation des objets ayant un intérêt artistique, historique, archéologique et préhistorique. Par la suite il fut créé plusieurs musées, le musée de la vie indigène de Kinshasa, un musée à Lubumbashi, et le musée de Kananga. Mais les autorités n'avaient que peu d'intérêt pour les arts.

Dans les premiers temps de l'indépendance, la vie culturelle fut mise à mal par le pillage d'une grande quantité d'œuvres de qualité, dépouillant les musées de Kinshasa, de Lubumbashi et de Kananga.

C'est sous la présidence de Mobutu que fut prise en considération la culture, initialement dans le manifeste du Mouvement Populaire de la Révolution (MPR), où il était écrit que « les mouvements du passé du Zaïre, le folklore national seront protégés ou restaurés. L'importance des arts africains sera mise en évidence et particulièrement explicitée dans la vie culturelle mondiale »¹³⁷.

Safiri Losima Nzembebe avait parlé de l'IMNZ, créée le 11 mars 1970, constituée d'un ensemble de musées, ceux de Kananga, de Lubumbashi, de Mbandaka, et de Kinshasa.

L'IMNZ avait un rôle de protection des œuvres d'art, des objets et des monuments d'intérêt public mais également des sites archéologiques. Ses attributions portaient sur les inventaires et la conservation des objets dans les Musées de l'État. Quant aux institutions privées, l'IMNZ pouvait exercer ses prérogatives de droit d'inspection, d'inventaire et conservation. Le cas échéant, en cas de refus d'inspection une amende pouvait être administrée.

Ce fut dans une ordonnance de la loi du 15 mars 1971 que le rôle de la protection et conservation des biens culturels fut confié à l'IMNZ concernant les biens mobiliers (sciences) et immobiliers (histoire, art, archéologie). À cela s'ajoutait la création d'une commission de classement des biens culturels dans le département de la culture et des arts.

136Communication de Nzembebe-Safiri-Losima, 1973, Kinshasa, 1973, Archives de la Critique d'Art, FR ACA AICAI THE CONO28, CONO28-3/6, p. 3.

137Communication de Nzembebe-Safiri-Losima, 1973, Kinshasa, 1973, Archives de la Critique d'Art, FR ACA AICAI THE CONO28, CONO28-3/6, p. 1.

En ce qui concerne le classement d'objets/œuvres ou de bâtiments l'intention de classement, lorsqu'il s'agissait d'un bien privé, devait être signalée à la personne propriétaire de cette intention. L'intention de classement était d'une durée d'une année. Si ce classement entraînait un préjudice pour les propriétaires, une indemnité était versée. Toute modification ou restauration nécessitait l'accord de l'IMNZ.

Il était interdit d'exporter des objets classés ou des objets antiques, classés ou pas. Une dérogation pouvait être obtenue, mais seulement sur autorisation du Commissaire d'État à la Culture et aux Arts ayant préalablement pris avis de Lucien Simon Cohn, alors directeur général de l'IMNZ.

En ce qui concernait les recherches et plus particulièrement les fouilles archéologiques, il fallait une autorisation du Commissaire d'État à la Culture et aux Arts. Si un propriétaire découvrait un objet sur son terrain, il en était le propriétaire et si l'état voulait en prendre possession, il devait par conséquent octroyer une indemnité.

L'IMNZ avait pour rôle également de rassembler une collection d'œuvres avant que celles-ci ne disparaissent. La collection de l'IMNZ était passée de dix mille objets en 1971 à vingt-cinq mille objets en 1973. L'IMNZ s'occupait également de la musique en enregistrant des musiques traditionnelles. Avant la tenue du congrès extraordinaire de 1973, il y eut l'enregistrement et la sortie de deux disques de musique traditionnelle.

La protection des œuvres artistiques modernes dans cette conférence ne fut pas abordée.

La conférence *Protection des œuvres artistiques anciennes et contemporaines au Zaïre*, fut suivie d'une discussion¹³⁸ sur la législation zaïroise quant à la restitution dans ses aspects juridiques et quant à la restitution au niveau Européen et plus particulièrement en Italie avec Giulio Carlo Agran.

Des questionnements et des comparaisons entre pays sur différents aspects de protections furent posés. Comparativement au Brésil Flavio Lichtenfels Motta demanda si les lois de protection du Zaïre protégeaient également les paysages de la même façon que l'archéologie, la réponse fut négative. Pour les paysages, la protection relevait du ressort de l'Institut des

138Compte-rendu du congrès, 13 septembre 1973, Kinshasa, 1973, Archives de la Critique d'Art, FR ACA AICAI THE CONO28, CONO28-3/6.

Parc Nationaux. Quant à la France, Pierre Guerre « déclare que la législation zaïroise est semblable à celle de la France »¹³⁹, il ajouta qu'« elle lui paraît irréprochable et même mieux »¹⁴⁰ puisque la législation zaïroise permettait de mettre une amende lorsque la personne disposant des biens culturels refuse l'inventaire, ce qui favorisait la limitation d'exportations d'objets vers d'autres pays. À cela Pierre Guerre voulait que le Zaïre adopte une législation analogue au Pérou¹⁴¹ pour lutter contre les fouilles clandestines.

Giulio Carlo Agran avait posé le principe « que les patrimoines artistiques nationaux doivent être gardés dans leur place d'origine non pas dans le but d'orgueil national mais scientifique, c'est-à-dire que les matériaux très importants de l'histoire ne peuvent pas être déplacés et soustraits à la possibilité de les étudier »¹⁴². Pour Monsieur Kangafu il existait un caractère politique, un orgueil et une richesse nationale pour l'Afrique et pour l'Europe un caractère scientifique et culturel pour la protection.

Selon Giulio Carlo Agran, le Zaïre était confronté aux mêmes difficultés qu'en l'Europe, c'est-à-dire que l'Europe n'avait pas réalisé un inventaire complet des patrimoines artistiques. ce qui était le cas de l'Italie dont le problème datait de la fin du XIXe siècle. Une catalogation complète des patrimoines artistiques permettait de protéger le patrimoine et d'en approfondir la connaissance.

Quant aux fouilles clandestines, elles existaient également en Europe et plus particulièrement en Italie. La conséquence était de faire perdre aux objets leur valeur artistique une fois restitués. Giulio Carlo Agran préconisait aux pays Africains de considérer les œuvres d'art comme des documents historiques qui, exportés, ferait perdre aux objets authentiques leur valeur et leurs significations. Pour expliquer cela, il avait pris l'exemple d'expositions en Europe d'œuvres africaines dont les visiteurs « ne parviennent pas à placer ces objets dans leur véritable contexte, malgré les étiquettes indiquant leur pays de provenance »¹⁴³. Considérer un objet comme un document historique ne serait-il pas faire de l'ethnographie et

139Compte-rendu du congrès, 13 septembre 1973, Kinshasa, 1973, Archives de la Critique d'Art, FR ACA AICAI THE CONO28, CONO28-3/6, p. 2.

140Compte-rendu du congrès, 13 septembre 1973, Kinshasa, 1973, Archives de la Critique d'Art, FR ACA AICAI THE CONO28, CONO28-3/6, p. 3.

141Les objets en or péruviens qui venaient de fouilles clandestines étaient vendus au prix de l'or par les trafiquants (et étaient donc fondus). Pour lutter contre, le gouvernement péruvien avait acheté ces objets au prix de l'or plus dix pourcents. Compte-rendu du congrès, 13 septembre 1973, Kinshasa, 1973, Archives de la Critique d'Art, FR ACA AICAI THE CONO28, CONO28-3/6.

142Compte-rendu du congrès, 13 septembre 1973, Kinshasa, 1973, Archives de la Critique d'Art, FR ACA AICAI THE CONO28, CONO28-3/6, p. 8.

143Compte-rendu du congrès, 13 septembre 1973, Kinshasa, 1973, Archives de la Critique d'Art, FR ACA AICAI THE CONO28, CONO28-3/6, p. 10.

par conséquent une exposition en Europe dont seuls les objets d'art traditionnel africains seraient montrés, les visiteurs seraient égarés face aux œuvres.

Giulio Carlo Agran évoquait une convention à l'étude à l'UNESCO concernant les œuvres étrangères dans les musées à l'encontre des lois du pays d'où elles provenaient. Ces œuvres devaient être remboursées selon la convention, ce qui posait le problème de la restitution, puisque l'objet était acheté et donc pour une restitution, il faudrait un remboursement de la part de celui qui demande restitution. Pour Giulio Carlo Agran, il fallait disposer d'une législation internationale et exiger par des voies juridiques une restitution immédiate sans remboursement.

Le Zaïre, pour Giulio Carlo Agran, devrait laisser un certain nombre d'œuvres être vendues à l'étranger mais à un prix élevé sur avis du bureau d'expert de l'IMNZ, pour potentiellement diminuer le nombre d'objets vendus illégalement. Le Zaïre ne disposait pas d'une équipe d'experts qui pourrait permettre la valorisation des œuvres d'art sur le marché européen et qui s'occuperait d'établir un catalogue du patrimoine artistique zaïrois. Selon Giulio Carlo Agran, il s'agit du seul problème du Zaïre.

Giulio Carlo Agran avait parlé d'inscrire une résolution permettant de prendre contact avec des gouvernements européens et américains sur le problème de la restitution des objets d'art qui concernaient de nombreux pays. La proposition avait été acceptée en séance de clôture. René Berger préconisait l'intervention de la télévision et de la radio. Monsieur Livio, en tant que journaliste à l'ORTF Radio Suisse, proposait de faire une intervention sur sa radio. Il avait invité les autres journalistes à en faire de même. La résolution avait été rédigée conjointement par Madame Paradis, Messieurs Guerre, Burchat, Kuhirt, Motta, Rouillet et Sandstrom, le Zaïre était représenté par Badi-Banga, Kangafu et Cornet.

Dans la résolution du III^e congrès extraordinaire de 1973¹⁴⁴, plusieurs points furent abordés pour la restriction, notamment que le Zaïre et plus largement l'Afrique avait été dépossédée des œuvres de sa culture par des sorties clandestines ou par dilapidation. Le terme spoliation n'avait pas été employé. Il fut établi le constat de l'existence d'une législation en Afrique pour la protection du patrimoine artistique national et l'AICA sollicitait les pays membres de l'UNESCO à reconnaître cette législation et qu'elle soit appliquée. Il était également demandé que par la coopération soient examinés les problèmes d'échanges d'œuvres et de retours

144 Résolution, 1973, Kinshasa, 1973, Archives de la Critique d'Art, FR ACA AICAI THE CONO28, CONO28-7.

volontaires. Au-delà, l'AICA désirait que les hautes instances internationales mettent en place une législation générale et unifiée et que les pays membres de l'UNESCO réalisent un inventaire systématique du patrimoine artistique ayant pour but leur préservation.

Il fut préconisé la création d'un Institut International pour les études africaines dont le siège de la Commission Permanente serait en Afrique. Il serait dédié aux questions méthodologiques d'histoire de l'art et d'archéologie africaine, de muséographie afin de permettre à l'Afrique de se placer au centre des études africaines. Et pour que ces recommandations connaissent un impact, il avait été décidé d'utiliser les mass media.

Joseph Aurélien Cornet précisa que le MRAC avait décidé une restitution de deux cents pièces.¹⁴⁵

I 2 2 Les conférences sur la période contemporaine, l'art et les mass media en 1973.

I 2 2 1 *Art zaïrois moderne* par Ndombasi Kufimba Bamba

Ndombasi Kufimba Bamba qui avait organisé l'exposition d'art moderne *Initiation à l'art plastique zaïrois d'aujourd'hui* pour le IIIème Congrès Extraordinaire et qui fut l'auteur du catalogue d'exposition a tenu le 14 septembre 1973, la seule conférence sur *l'art moderne* intitulée *Art zaïrois moderne*¹⁴⁶.

Il présenta un historique de l'art moderne dont les prémisses s'ancraient dans un contexte colonial montrant deux aspects, celui de la destruction d'une partie de l'art traditionnel sous prétexte de l'évangélisation et celui d'une nouvelle création qui était l'art moderne dont des artistes européens prenaient sous leur protection des talents tels Lubaki, Mwenze et Pili-Pili, Dombe, Mongita entre autres et qui constituèrent deux écoles celle de Pierre Romain-Desfosses et celle de l'École Saint Luc de Marc Wallenda. Il avait cité les expositions de 1929 sur Lubaki, l'exposition d'art colonial contemporain et l'exposition de 1950 qui s'était tenue au Vatican.

Après la colonisation, Ndombasi Kufimba Bamba évoqua les cinq premières années d'indépendance comme ayant apporté une ambition de liberté et une fierté aux artistes sans que le gouvernement se préoccupât de la culture. Pour que la culture fût dans l'intérêt de la

145Compte-rendu du congrès, 13 septembre 1973, Kinshasa, 1973, Archives de la Critique d'Art, FR ACA AICAI THE CONO28, CONO28-3/6, p. 13.

146Communication de Ignace Bamba Ndombasi Kufimba, 1973., 1973, Kinshasa, 1973, Archives de la Critique d'Art, FR ACA AICAI THE CONO28, CONO28-3/6.

politique, il fallut attendre le régime du Président Mobutu (au niveau des expositions, de l'enseignement, IMNZ, le fonds « Mobutu Sese Seko »).

Ndombasi Kufimba Bamba avait parlé de deux perceptions de l'art des artistes zaïrois qui étaient éloignées l'une de l'autre, c'est-à-dire les traditionalistes continuaient en l'art traditionnel, dans une représentation de fétiches et de masques anciens. Pour eux, leur art était une forme d'authenticité mais pour Ndombasi Kufimba Bamba, ces artistes ne l'étaient pas puisqu'ils perpétuaient un art d'une autre époque et il considérait que l'art traditionnel s'inscrivait dans une lente disparition et appartenait au passé d'avant la colonisation. La deuxième perception était celle des artistes qui avaient été dans la sphère d'une influence étrangère.

Pour Ndombasi Kufimba Bamba, il fallait être en opposition « par principe à l'imitation servile des formes de notre art ancien mais également à celle de l'art européen, américain ou asiatique, qu'il soit d'hier ou d'aujourd'hui »¹⁴⁷ et pour ce faire l'artiste devait puiser son inspiration dans sa volonté d'être en accord à son temps et dans ses racines africaines.

Les artistes modernes zaïrois n'étaient pas au summum de leur art selon Ndombasi Kufimba Bamba et il fallait que les critiques d'art zaïrois les guident « dans une voie de recherche permanente d'un langage et d'un contenu réellement et profondément authentiques »¹⁴⁸. Après le IIIème congrès extraordinaire de l'AICA, les critiques d'art zaïrois avaient fait l'effort de conseiller les artistes zaïrois.

Après cette conférence, il n'eut pas de questions mais la prise de parole de René Berger. Les artistes modernes voulaient faire rupture avec un passé, une rupture brutale et qui avait comme conséquence sur les artistes de la « difficulté d'être »¹⁴⁹.

Lors de la discussion consacrée à la conférence *La télévision et le cinéma au Zaïre*¹⁵⁰, Sven Sandstrom avait pris la parole pour évoquer trois sujets en rapport avec les artistes contemporains zaïrois, le premier était la demande de consacrer du temps aux artistes zaïrois,

147Communication de Ignace Bamba Ndombasi Kufimba, 1973, Kinshasa, 1973, Archives de la Critique d'Art, FR ACA AICAI THE CONO28, CONO28-3/6, p. 6.

148Communication de Ignace Bamba Ndombasi Kufimba, 1973, Kinshasa, 1973, Archives de la Critique d'Art, FR ACA AICAI THE CONO28, CONO28-3/6, p. 7.

149Compte-rendu du congrès, 14 septembre 1973, Kinshasa, 1973, Archives de la Critique d'Art, FR ACA AICAI THE CONO28, CONO28-3/6.

150Compte-rendu du congrès, 15 septembre 1973, Kinshasa, 1973, Archives de la Critique d'Art, FR ACA AICAI THE CONO28, CONO28-3/6.

qui voulaient avoir plus de temps pour échanger avec les congressistes. Sur ce sujet René Berger proposait des échanges individuels qui seraient préférables à une discussion de groupe. Célestin Badi-Banga, Pierre Gaudibert et Pierre Restany ont rapporté que les rencontres entre les artistes (zaïrois et homologues étrangers) avaient été extrêmement fructueuses, les artistes zaïrois avaient évoqué les obstacles de leur métier et ils n'avaient pas pu offrir des explications sur leurs œuvres. Pour Monsieur Bakwa, les congressistes et plus particulièrement les artistes étrangers devaient aider et faire des suggestions aux artistes. De même, l'AICA devait faire le lien entre les artistes zaïrois et le public.

Le deuxième sujet concernait le manque d'ouvrages d'art au Zaïre. Sven Sandstrom proposa qu'une bibliothèque du Zaïre (avait désigné celle de l'Académie des Beaux-arts de Kinshasa) reçoive les publications sur l'art. Le troisième sujet avait été adressé spécialement à la section Zaïre, c'est-à-dire qu'il leur avait été demandé d'organiser des expositions d'œuvres d'art étrangères à Kinshasa.

Pour les deux derniers sujets René Berger avait demandé à Sven Sandstrom de voir cela directement avec Célestin Badi-Banga et Guy Weelen pour trouver une solution avant le 17 septembre 1973, dernier jour du congrès.

Le fait de créer une bibliothèque avait été retenu et avait fait l'objet d'un paragraphe dans la résolution du IIIème congrès extraordinaire de l'AICA. Cette bibliothèque devrait permettre des échanges et des informations entre artistes, critiques et historiens africains et leurs collègues étrangers. Il a été souhaité également que des échanges entre les cultures se fassent par le biais universitaire.

Lors du IIIème congrès extraordinaire, il avait été fait part que l'IMNZ était depuis sa création s'était attaché à récolter des œuvres traditionnelles à travers le Zaïre et de les rassembler dans les musées. Ces œuvres seraient montrées. Il serait créée la section d'art moderne dirigée par Badi-Banga.

Si L'IMNZ avait un rôle de protection des œuvres d'art, des objets et des monuments ayant un intérêt public mais également les sites archéologiques, la protection de l'art moderne quant à elle était du ressort des Centres Culturels.

Le terme mass média, est actuellement connu sous le nom de médias, était un terme fréquemment utilisé dans les années 1960 et 1970¹⁵¹. On peut définir les mass media comme les techniques permettant de diffuser une information à grande échelle et rapidement par des moyens audiovisuels ou graphiques, qu'il s'agisse de la radio, la télévision, le cinéma mais aussi de la presse écrite et d'internet, ces deux derniers n'avaient pas été abordés lors du IIIème congrès extraordinaire de l'AICA.

Sous le régime du Président Mobutu, les mass media n'étaient pas libres de tout commenter et cela figurait dans la loi, par exemple selon l'article 53 du Code pénal zaïrois¹⁵², un discours de Mobutu ne pouvait pas être débattu et analysé.

Trois conférences en lien avec les mass media furent tenues, deux le 11 septembre 1973, L'objet de la première portait sur la *Télévision zaïroise et éducation artistique*¹⁵³ le second sur *L'éducation artistique par la radio* exposée par Léonard Mimpiey. Le 15 septembre 1973 le thème *La télévision et le cinéma au Zaïre* a été abordé par Mimpiya Akan Onun A Ngwon.

I 2 2 2 1 *L'éducation artistique par la radio* par Léonard Mimpiey et la discussion sur la télévision et la radio.

Léonard Mimpiey aborda la question de *L'éducation artistique par la radio*¹⁵⁴, il ouvrit la conférence en faisant l'éloge du Président Mobutu qui portait une attention particulière à la culture.

Pour Léonard Mimpiey, l'auditeur écoutait avec intérêt les émissions diffusées sur *la voix du Zaïre* dans le but de se distraire mais aussi de s'informer et d'apprendre. Il pouvait être demandé ensuite au journaliste un complément sur l'émission, et proposé des sujets...

151N . s . « m a s s m e d i a » , *Larousse* [e n l i g n e] , https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/mass_media/49751, consulté 20 mai 2020.

152MUBANGI BET'UKANY, Gilbert. « Le parcours de la presse congolaise et le rôle de l'oralité comme relais de l'information en Afrique », *Les Enjeux de l'information et de la communication*, vol. 2007, no. 1, 2007, p. 51-62.

153Il manque dans les archives de l'AICA la communication *Télévision zaïroise et éducation artistique* mais on retrouve des éléments intéressants dans le compte rendu synthétique des débats concernant les deux conférences du 11 septembre 1973. René Berger avait fait remarquer que les deux communications étaient différentes du discours donné.

154Communication de Léonard Mimpiey-Lapeth, 1973, Kinshasa, 1973, Archives de la Critique d'Art, FR ACA AICAI THE CONO28, CONO28-3/6.

Dans sa conférence, Léonard Mimpiey parla de son expérience à la radio, de son recrutement comme programmeur, réalisateur et animateur pour l'émission « actualités culturelles » diffusée une fois par semaine pendant de trente minutes. Mais comme le titre de l'émission réduisait son champ d'action écartant la culture zaïroise « authentique » qui concerne les contes, les coutumes, la littérature orale (etc.), le nom de l'émission fut changé pour la « vie culturelle ».

Initialement les émissions ciblaient des auditeurs comprenant le français et qui avaient un niveau d'études secondaires. Par la suite, l'accessibilité fut élargie par une nouvelle programmation destinée à l'ensemble des Zaïrois.

Concernant la préparation des émissions, les animateurs s'informaient auprès de spécialistes, dans les bibliothèques, voire auprès du milieu traditionnel. Léonard Mimpiey présenta six exemples de sujets d'émission, comme celle relative aux Bakuba dont l'émission radio avait abordé l'histoire, la vie matérielle, l'art, l'économie, l'organisation sociale, les clans, le terme de parenté, les religions, la magie et le cycle de vie, (naissance, initiation et funéraire).

Léonard Mimpiey évoqua également les émissions des années 1969 à 1972, les onze thèmes des cinquante et une émissions de 1969, dont *culture et personnalité*¹⁵⁵, *différence entre l'artiste et l'artisan dans les sociétés traditionnelles zaïroises*¹⁵⁶ ; les treize thèmes des trente-huit émissions de 1970, dont *ce que l'Afrique voit au-delà de l'objet matériel*¹⁵⁷ ; les quinze thèmes des quarante-huit émissions de 1971 dont l'*IMNZ*¹⁵⁸, *la musique en Afrique noire*¹⁵⁹ et les onze thèmes des vingt-huit émissions de 1972, dont le *fonds MOBUTU SESE SEKO en faveur des artistes et écrivains zaïrois*¹⁶⁰.

L'actualité culturelle de Kinshasa était également programmée par la diffusion de conférences sur les problèmes de la culture ou par la présentation des expositions d'art plastique par l'interview d'artistes permettant de rendre compte de la signification des œuvres.

155MIMPIEY Lapeth Impy a N'Go, Léonard, *Culture et personnalité*, 1969, Vie culturelle, La voix du Zaïre.

156MIMPIEY Lapeth Impy a N'Go, Léonard, *Différence entre l'artiste et l'artisan dans la société traditionnelle zaïroise*, 1969, Vie culturelle, La voix du Zaïre.

157MIMPIEY Lapeth Impy a N'Go, Léonard, *Ce que l'Afrique voit au-delà de l'objet matériel*, 1970, Vie culturelle, La voix du Zaïre.

158MIMPIEY Lapeth Impy a N'Go, Léonard, *Institut des musées nationaux au Zaïre*, 1971, Vie culturelle, La voix du Zaïre.

159MIMPIEY Lapeth Impy a N'Go, Léonard, *musique en Afrique Noire*, 1971, Vie culturelle, La voix du Zaïre.

160MIMPIEY Lapeth Impy a N'Go, Léonard, *Fonds MOBUTU SESE SEKO en faveur des artistes et écrivains zaïrois*, 1972, Vie culturelle, La voix du Zaïre.

Les émissions de « vie culturelle » furent populaires, leur succès se manifestait par des demandes de rediffusion, des précisions sur certains sujets, et des demandes sur les programmations à venir.

Les discussions¹⁶¹ portèrent ensuite sur la diffusion des émissions artistiques à la radio et à la télévision zaïroise. Antoine E. Livio s'informa sur l'état des recherches « en tant qu'arts spécifiques »¹⁶². Célestin Bandi-Banga restait ouvert aux suggestions. Pour Léonard Mimpiey la radio était écoutée dans tout le Zaïre en soirée autour d'un feu (contes ou autres récits) mettant en lumière l'art traditionnel.

Monsieur Landu précisa que la radio *La voix du Zaïre*, diffusait dans plusieurs langues. Pour lui, la télévision et la radio permettaient d'informer et de former la population. René Berger nuança le propos. Il ne fallait pas penser que la télévision et la radio avaient une fonction éducative et qu'elles étaient honnêtes. En Europe, elles étaient considérées dans les années 1970 comme des instruments de manipulation et dont les Européens se méfiaient, Il convenait d'adopter un raisonnement critique sur ces mass média.

Pour René Berger, l'artiste d'autrefois était quasi anonyme et l'artiste moderne était connu. Il conviendrait d'expliquer comment l'art traditionnel et l'art collectif, s'étaient changés en art moderne et individuel : et comment cet art individuel fut alors modifié en art collectif par l'apparition de la radio ou de la télévision.

Pour Célestin Badi-Banga, l'œuvre art traditionnel était comprise par les individus sans l'expliquer mais avec l'individualisation de l'œuvre d'art, il s'était posé la question de savoir s'il changerait la méthode d'approche de l'œuvre,

Antoine Livio s'informa du nombre de chaînes de télévision et de stations de radio, Léonard Mimpiey avait répondu que pour la radio, l'auditeur pouvait sélectionner la chaîne de radio qu'il voulait et que de « ses émissions tendaient vers une culture universelle »¹⁶³.

161Compte rendu du congrès, 11 septembre 1973, Kinshasa, 1973, Archives de la Critique d'Art, FR ACA AICAI THE CONO28, CONO28-3/6.

162Compte rendu du congrès, 11 septembre 1973, Kinshasa, 1973, Archives de la Critique d'Art, FR ACA AICAI THE CONO28, CONO28-3/6, p. 6.

163Compte rendu du congrès, 11 septembre 1973, Kinshasa, 1973, Archives de la Critique d'Art, FR ACA AICAI THE CONO28, CONO28-3/6, p.8.

En ce qui concernait la télévision, il avait une seule chaîne de télévision à Kinshasa, mais elle diffusait des émissions d'autres pays, il ne fut pas précisé lesquelles, en tout cas elle devait être choisie pour ne pas aller à l'encontre du pouvoir.

Concernant la télévision zaïroise¹⁶⁴, Antoine Livio avait demandé quelle était la fréquence, la place probable et le niveau d'écoute des émissions culturelles et Célestin Badi-Banga répondit que l'émission culturelle était diffusée tous les samedis après le journal de 20 heures pendant trente minutes et était regardée par près de cinq à six millions de téléspectateurs qui étaient selon lui une grande partie des intellectuels, selon un sondage d'opinions. Au Zaïre, deux chaînes de télévision existaient, une à Kinshasa et l'autre à Lubumbashi. La télévision zaïroise dépendait du pouvoir public, elle n'était pas libre de ses programmations.

Laurent Lamy souhaitait identifier le public concerné par la diffusion des émissions culturelles et connaître la répartition de ces émissions sur l'année. Pour Célestin Badi-Banga au Zaïre, l'image permettait de s'adresser à tout le monde et lorsqu'elle ne suffisait pas, le lingala, langue nationale, donnait accès à une compréhension plus facile.

En ce qui concerne les diffusions en langue française, Mavinga Mankongo, voulu connaître les moyens mis en œuvres par la télévision pour permettre aux personnes ne comprenant pas la langue française¹⁶⁵ de les suivre. Célestin Badi-Banga répondit qu'une partie des téléspectateurs avait besoin des images et des commentaires et que l'autre partie interprétait les idées¹⁶⁶.

Robert Cornevin avait fait observer que le Zaïre était l'un des pays ayant eu les meilleures conditions pour l'organisation de ses émissions. Il bénéficiait des expériences des autres pays africains (Ghana, le Nigeria, la Haute Volta, la Côte d'Ivoire), de plus le Zaïre avait eu avant la télévision la radio. Robert Cornevin avait évoqué le lien que la télévision avait avec le cinéma. La télévision avait une demande d'images et le cinéma permettait d'en apporter et par conséquent se développa le cinéma africain. Selon lui la télévision avait un grand rôle dans l'éducation de la population. Monsieur Lutete précisa que la télévision zaïroise avait un

164Compte rendu du congrès, 11 septembre 1973, Kinshasa, 1973, Archives de la Critique d'Art, FR ACA AICAI THE CONO28, CONO28-3/6.

165La langue française était celle qui était le plus utilisée en durée d'antenne, il avait aussi le lingala qui était utilisé. Néanmoins, cela n'avait probablement pas été abordé lors de la conférence de Célestin Badi Banga et qui avait probablement posé des problèmes de compréhension. Ce problème avait été abordé dans la conférence de *La télévision et le cinéma au Zaïre*.

166Cette idée que le téléspectateur pouvait seulement se contenter des images pour interpréter les idées posait un autre un problème, celui d'une mauvaise compréhension des images et par conséquent revenir au problème initial.

programme presque entièrement zaïrois, il considérait que la télévision zaïroise ne copiait pas la télévision des autres pays africains. Il existait une solidarité africaine qui permettait aux personnes les plus démunies de la regarder chez des amis. René Berger répondit que Robert Cornevin n'avait pas parlé de copie mais d'un enseignement que la télévision zaïroise avait reçu des autres télévisions africaines, il avait ajouté que même en Europe, des personnes allaient chez leurs voisins pour regarder la télévision.

I 2 2 2 2 *La télévision et le cinéma au Zaïre* par Mimpia Akan Onun A Ngwon.

Mimpia Akan Onun à Ngwon présenta la conférence *La télévision et le cinéma au Zaïre*¹⁶⁷ le 15 septembre 1973. Il dressa l'histoire du cinéma au Zaïre, qui était marqué à ses débuts par une production de documentaires ethnologiques, puis le cinéma des missionnaires et un cinéma réalisé par des Zaïrois.

Pendant la période coloniale, furent réalisés des films ethnographiques lors de la première mission cinématographique au Zaïre en 1897. Durant les années 1910, des cinéastes belges tournèrent des films « exotiques » et des documentaires qui représentaient l'Africain comme « primitif », « sauvages » et « bon enfant ». Puis, vint une production de films de propagande pour montrer les aspects positifs de la colonisation, notamment ceux réalisés par Ernest Genval. De fait, les films de cette période étaient tournés par les cinéastes colonisateurs pour un public occidental.

C'est à partir de 1910 qu'eurent lieu les premières projections de films au Congo de Georges Méliès.

C'est à partir des années 1940, que les missionnaires introduisirent des films occidentaux. Durant cette période fut créé un centre congolais d'action catholique cinématographique. Bénéficiant d'une considération importante, il était estimé que le cinéma devait jouer un rôle dans l'éducation de la population congolaise. Mais les projections de films étrangers avaient ennuyé la population qui ne s'y reconnaissait pas, qui n'évoquait pas l'environnement ni les préoccupations africaines. Par la suite, les missionnaires abordèrent des sujets autochtones mais traités à la manière des années 1910, l'image de l'Africain demeurant « primitif », « sauvages » et « bon enfant ». Mimpia Akan Onun a Ngwon donna l'exemple de deux acteurs, Matamata et Pili Pili jouant dans des films comiques.

¹⁶⁷Communication de Mimpia Akan Onun a Ngwon, 1973, Kinshasa, 1973, Archives de la Critique d'Art, FR ACA AICAI THE CONO28, CONO28-3/6.

À partir des années 1950, le service de l'information du Gouvernement Général produisit et diffusa des films éducatifs pour les Zaïrois. Le cinéaste Abbé Cornil réalisa, *au bord de l'abîme, pêcheur de mer*¹⁶⁸, *terre d'espoir*.

L'abbé Cornil avait travaillé avec deux Zaïrois de 1952 à 1961, Bumba¹⁶⁹ et Lubalu¹⁷⁰, le premier avait joué dans *le 1^{er} Sergent-Major avait une fille* et le second dans *au bord de l'abîme*. Ils avaient réalisé également *les pneus gonflés*.

Mimpiya Akan Onun a Ngwon avait parlé des courts métrages et des longs métrages ainsi que des films publicitaires produits par la société EKERO-FILMS.

Ce fut en 1951 qu'un groupe de jeunes gens sans formation en cinéma, dont Mongita, réalisèrent leur premier film *une leçon de cinéma*. Ce groupe se disloqua très vite.

En 1963, le réalisateur Mongita, en collaboration avec Charles Vanel produisit *les tam-tam au Congo*, qui abordait le thème des tribus zaïroises. Ce film renommé *Les tam-tam de la République* fut approprié par le régime du Président Mobutu. Le synopsis du film décrit des tribus qui « après nombre de batailles, comprennent leur erreur et constatent le besoin de paix et de l'unité pour une vie meilleure »¹⁷¹. Mongita réalisa aussi *les tam-tam de Mayombe, le receveur du TCC*.

Mongita et Lukunku-Sampu¹⁷² étaient considérés comme les deux pionniers du cinéma zaïrois.

La télévision créée en 1966 au Zaïre avait offert les cadres au cinéma qui connaissait une période de stagnation. Le cinéma avait retrouvé une dynamique grâce à des personnes formées pour la télévision qui réalisaient des courts et moyens métrages documentaires pour la télévision, selon une recherche constante de l'authenticité. Il existait une collaboration avec les stagiaires du service de ciné production du département de l'orientation nationale.

Des stagiaires avaient réalisé, pour la fin de leur stage, *Ndako Eziki* basé sur un conte africain. Pour Mimpia Akan Onun a Ngwon « l'idée de faire des films à base des contes africains est un moyen efficace de reconduire nos populations d'Afrique aux sources mêmes de notre

168film daté de 1955

169En 1973, il était capitaine général des forces armées zaïroises

170En 1973, il était cameraman à la régie National des actualités.

171Communication de Mimpia Akan Onun a Ngwon, 1973, Kinshasa, 1973, Archives de la Critique d'Art, FR ACA AICAI THE CONO28, CONO28-3/6, p. 3.

172Il avait été en 1963 assistants cameraman à EKEBO-FILMS.

culture »¹⁷³ Ce retour à l'authenticité permettait de sauvegarder l'héritage du passé, de sauver la culture de chaque tribu, qu'elle soit artistique, littéraire, musicale desquelles les jeunes zaïrois semblaient s'éloigner.

A l'étranger, les films de scénaristes zaïrois ont été primés lors de festivals, celui de Matondo Kamanka avec *Liberdade e terra* en 1971 qui était un documentaire de trente-quatre minutes sur le sort des réfugiés Angolais implantés au Zaïre. Miseka de Kwami Manmku Zinga en 1972 reçu le premier prix du court métrage et le prix de l'OCAM¹⁷⁴ au FESPACO¹⁷⁵. Ce film traitait de l'acculturation et la dépersonnalisation des jeunes africains. Enfin, *Everyman's Language* réalisé par Kazadi Wa Mukuna durant ses études aux États Unis, à l'université de Californie, en 1967.

En 1972 fut créée l'Organisation Zaïroise des Cinéastes par la volonté des cinéastes de se regrouper pour créer un cinéma authentiquement zaïrois. Néanmoins à cette période, le cinéma était à ses débuts et connaissait des difficultés de diffusion par la projection dans les salles.

Les techniciens étaient formés de différentes façons, dans des écoles cinématographiques européennes, à la télévision zaïroise ou ils étaient autodidactes. Le matériel, depuis le début de la télévision, avait augmenté quantitativement et la qualitativement. Concernant la télévision zaïroise, elle disposait d'un équipement cinématographique léger et pour le cinéma d'un matériel de production moderne. Le conférencier avait précisé que la RENAPEC¹⁷⁶ possédait un plateau de tournage, un laboratoire et du matériel de tournage moderne. En 1973, il avait le projet de multiplier les plateaux de tournage et construire en cinq ans, un laboratoire pour développer et tirer les films en couleurs.

Le manque de financements pour la production de films ne permit pas le lancement du cinéma zaïrois au national et à l'international. Le cinéma était « considéré comme un simple fait culturel, un besoin individuel d'expression n'ayant pas encore de dimensions économiques réelles »¹⁷⁷, pour Mimpia Akan Onun a Ngwon, il fallait que le zaïre commence par des

173Communication de Mimpia Akan Onun a Ngwon, 1973, Kinshasa, 1973, Archives de la Critique d'Art, FR ACA AICAI THE CONO28, CONO28-3/6, p. 4.

174 Le prix OCAM : le prix de l'Organisation Commune Africaine et Malgache.

175Le FESPACO est le Festival panafricain du cinéma et de la télévision de Ouagadougou au Burkina Faso, il avait été créé en 1969 et a lieu tous les deux ans. N. s. « Historique du Fespaco », *Fespaco* [en ligne], <https://fespaco.bf/historique/>, consulté le 3 mai 2020.

176RENAPEC : Régit national des productions éducatives et culturelles

177Communication de Mimpia Akan Onun a Ngwon, 1973, Kinshasa, 1973, Archives de la Critique d'Art, FR ACA AICAI THE CONO28, CONO28-3/6, p. 5.

films à petits budgets et que les hommes d'affaires zaïrois investissent de l'argent et dégagent des bénéfices.

La distribution et l'exploitation des films en 1973 étaient une question en cours de réflexion, pour le conférencier. Il fallait créer un organisme national de distribution et de diffusion qui devait également aider la création de films par une aide financière. Pour Mimpiya Akan Onun a Ngwon les intentions de l'office de Promotion Cinématographique du Département de la Culture et des Arts pourraient être questionnées.

Mimpiya Akan Onun a Ngwon avait évoqué que le cinéma devait être dans l'authenticité de Mobutu et par conséquent montrer « l'âme zaïroise »¹⁷⁸. Pour cela, le cinéma devait tenir plusieurs rôles : d'éduquer et d'orienter la population, présenter le zaïre au reste du monde, jouer un rôle dans la culture zaïroise en participant au relèvement de celle-ci, un rôle d'élévation morale de la population, un rôle sur les mœurs, la pensée, l'histoire et la culture, l'art. En résumé, La télévision avait un objectif d'éduquer, d'enseigner et secondairement de divertir.

La Télévision et la Radio faisaient partie intégrante du Département de l'Orientation Nationale disposant de statuts presque identiques aux autres services de l'administration publique. La télévision bénéficiait ainsi de plusieurs services, permettant la production et la diffusion des émissions (service technique, service des programmes, journal télévisé, régie générale).

Dès 1967, des fonds furent alloués permettant d'améliorer la qualité du matériel par un changement de caméras (des caméras vidicon à de la caméra orticon) et la quantité par l'acquisition du matériel de base pour la télévision, d'un nouvel émetteur à Kinshasa de 10 kW d'une portée de 120 km permettant d'atteindre partiellement le Bas-Zaïre et le Bandundu, ainsi que Brazzaville en 1969. Une station autonome fut construite à Lubumbashi.

La télévision zaïroise possédait en 1973, deux régies, la RENAPEC (Régie Nationale des Productions Éducatives et Culturelles) et la RENACT (Régie Nationale des Actualités Télévisées) qui fonctionnaient chacune dans son propre domaine et sous la tutelle directe du Commissaire d'État à l'orientation Nationale.

¹⁷⁸Parlé de l'âme zaïroise au singulier, c'est en même tant nier la pluralité des peuples du zaïre, c'est unifier le zaïre en un peuple et par conséquence avoir un chef, a ne pas avoir de contestation puisqu'il n'y a qu'une seule et même pensée.

Dès le début de la télévision, il fut établie une grille de diffusion des jours, des horaires et du nombre d'heures des émissions hebdomadaires, qui évolua dans le temps¹⁷⁹.

L'accessibilité à la télévision pour la population zaïroise avait également été évoquée. Des télévisions étaient placées dans des kiosques publics à Kinshasa, dont cinq cents récepteurs dans les hôpitaux, les corps militaires, les internats et autres lieux publics. Un télémégascope existait à Kinshasa. Il était question d'en installer d'autres dans la capitale et à Lubumbashi. Pour expérimenter et obtenir des informations sur l'utilisation de la télévision en zone rurale, il fut installé en 1969 une case ayant une télévision.

Lors du débat sur *La télévision et le cinéma au Zaïre*¹⁸⁰, René Berger remarquait que la position du cinéma au Zaïre en 1973 était celle de la Suisse bien avant et qui concernait un manque d'investissements et de distribution, mais la Suisse avait évolué dans le cinéma et en 1973 elle avait obtenu une place au niveau international.

René Berger fit remarquer qu'il existait deux modèles de médias en bouleversement, l'un était le cinéma étranger, plus particulièrement américain qui avait son exclusivité dans la salle de cinéma zaïroise et le second la télévision. Il précisait que la télévision n'était pas la suite du cinéma (comme le pensent les Américains et les Européens) et que, même s'ils étaient comparables (le même support), c'est-à-dire audiovisuels, ils étaient différents puisqu'ils n'avaient pas les mêmes sens.

179La première semaine de transmission fut du mercredi au lundi avec une durée de 9 heures d'émissions, la seconde semaine d'émission, elle avait diffusé ses programmes du vendredi au lundi et avec une durée d'émission de 12 heures. Il faut savoir que le début des émissions commençait à 19 heures, mais le conférencier n'avait pas précisé quand les transmissions d'émissions s'arrêtaient en soirée. Les jours qui ne transmettaient pas les émissions étaient consacrés à la maintenance des appareils (du mardi au jeudi).

Par la suite, en 1967, les émissions étaient diffusées également le mercredi et le jeudi avec une durée hebdomadaire de 18 heures. L'année suivante, le nombre d'heure hebdomadaire passa à 21 heures et le mardi eut aussi des émissions.

En 1969, les émissions du dimanche commencèrent à partir de 13 heures et le nombre d'heures hebdomadaire était passé à 27 heures. L'année suivante, rien n'avait changé.

Ce fut à partir de janvier 1971 que les émissions du dimanche commençaient à partir de 8 heures 30 du matin. En avril, les émissions du samedi commençaient à partir de 13 heures et des émissions en Lingala débutaient. Il eut aussi un changement sur les autres jours de la semaine dont les émissions commençaient une heure plus tôt, à 18 heures. Il eut un nombre d'heures hebdomadaire de 60 heures.

Sur les 60 heures hebdomadaires, 45 heures d'émissions produites par le studio de TELE-ZAIRE (dont 9 heures d'émission en Lingala, 13 heures d'émissions d'information et 23 heures d'émissions éducatives, culturelles ou diverses) et 15 heures d'émission étrangères (le conférencier n'avait pas précisé qu'elles étaient les émissions étrangères, si elles Belges, Françaises ou Américaines ?).

Le nombre d'heures dépendait également de l'actualité, c'est-à-dire qu'elle pouvait être augmentée, ce fut le cas le 2 août 1971 pour suivre la mission APPOLO de 08h00 à 01 h 00 heures de matin soit 17 heures de transmission en continu. Communication de Mimpiya Akan Onun a Ngwon, 1973, Kinshasa, 1973, Archives de la Critique d'Art, FR ACA AICAI THE CONO28, CONO28-3/6.

180Compte rendu du congrès, 15 septembre 1973, Kinshasa, 1973, Archives de la Critique d'Art, FR ACA AICAI THE CONO28, CONO28-3/6.

Monsieur Bakwa¹⁸¹ posait la question de savoir comment le producteur de l'émission pouvait interagir avec le public pour leur avis. Selon Léonard Mimpiey, la télévision zaïroise était récente et n'avait pas les moyens de s'informer par des études en continu des réactions des téléspectateurs.

Monsieur Bakwa ajouta que les congressistes étrangers manquaient d'informations sur le sujet et sur les problèmes de communication sociale. René Berger avait répondu que certaines actions de l'AICA étaient dirigées vers les mass média en général et en particulier la télévision depuis deux ou trois ans. L'AICA était active quant à ce questionnement car lors de la 24ème Assemblée Générale à Paris, les sujets des mass media avaient été abordés¹⁸². De surcroît, des publications du Conseil de l'Europe parurent sur une enquête concernant des différents moyens de communication (télévision, radio) et René Berger avait incité les membres de l'AICA, notamment la section zaïroise, de s'en procurer. Également, il avait évoqué la confrontation « l'avenir de la télévision » qui allait se produire au Musée d'Art Moderne de New York (MoMA) et avait suggéré à la section zaïroise et aux producteurs de la télévision du Zaïre d'y participer. Pour finir, René Berger avait fait part d'un projet de la télévision Japonaise d'une vingtaine d'émissions consacrées aux patrimoines artistiques du monde dont une émission était consacrée au Zaïre.

Monsieur Kangafu avait fait part du problème des scénarios zaïrois qu'il considérait de piètre qualité, Mimpiey avait rappelé que le cinéma n'était qu'au début et qu'il subsistait des problèmes de cadre sans évoquer lesquels.

Mimpiey avait parlé d'un projet récent mais qui restait encore flou. Il émanait de jeunes cinéastes de la télévision. Il s'agissait de la création d'un organisme de distribution. Les membres du projet entendaient obtenir des renseignements durant le congrès pour le concrétiser. Monsieur Kangafu redoutait que la création d'une société de distribution des films entraîne un monopole de l'État et le protectionnisme sur les œuvres cinématographiques. Mimpiey avait rappelé que les intentions de cette société étaient de

181Professeur à l'université nationale du Zaïre (UNAZA).

182Les sujets abordés avaient été *les rapports de la critique d'art et de la télévision et les rapports de la critique d'art et de la radio*. LORANT, Lola, « chronologie des congrès et assemblées générales de l'AICA, 1948 – 2015 », *PRISME* [en ligne], mis à jour le 20 novembre 2018, <https://acaprisme.hypotheses.org/1224>, consulté le 5 janvier 2020.

favoriser la distribution, commercialisation et la production de films zaïrois mais ce projet de société n'avait pas encore suscité l'intérêt de l'État.

Lufwa Mawidi, questionna l'existence d'une commission de censure en raison de plusieurs plaintes de parents concernant la projection de films immoraux. Selon Mimpiya, c'était aux parents d'éduquer leurs enfants pour qu'ils discriminent entre les films bien et mauvais. Il existait cependant une commission de censure.

Madame Aracy Amaral demanda, si à l'instar du Brésil, le Zaïre disposait d'une loi qui régulaient les films diffusés dans les salles de cinéma, concernant un pourcentage : 10 films étrangers pour un film brésilien ; et si des lois existaient sur la participation étrangère et zaïroise pour la formation des cadres ou des cinéastes. Mimpiya répondit négativement, car il existait un monopole étranger et plus particulièrement américain sur les longs métrages, la production de films zaïrois était presque inexistante, si ce n'est les courts métrages, qui remportaient des prix dans les festivals panafricains.

Un congressiste belge¹⁸³ avait évoqué que dans son pays comme dans d'autre pays le problème de diffusion et d'exploitation des courts métrages fut posé. Pour y remédier, la Belgique avait créé des écoles de cinéma et de films (avec un enseignement théorico-pratique) et une formation destinée aux personnes voulant travailler dans la production de films ou dans la télévision. Il avait précisé qu'il existait deux types d'aides de l'État en Belgique. Pour l'une, une aide sélective qui venait du Ministère de la Culture où un dossier devait être déposé. Le projet devait être réalisé par un producteur et un réalisateur et la demande était traitée par une commission de sélection devait être accompagné d'un producteur et un réalisateur. Pour l'autre, une aide automatique qui dépendait du Département des Affaires Économiques était attribuée une fois le film terminé et sorti en salles (sorte de détaxation).

Monsieur Mongita avait pensé qu'il serait intéressant de créer une bibliothèque sonore contenant le patrimoine traditionnel « que les ancêtres zaïrois n'ont pu livrer aux colonisateurs »¹⁸⁴ et pour que ce projet puisse voir le jour, une équipe de chercheurs devait s'organiser afin de réunir en film ce qui était en voie de disparition dans toutes les tribus du zaïre.

183Chef de Cabinet-Adjoint au ministère de la culture française et directeur de l'institut national de formation à Bruxelles.

184Compte rendu du congrès, 15 septembre 1973, Kinshasa, 1973, Archives de la Critique d'Art, FR ACA AICAI THE CONO28, CONO28-3/6, p. 9.

René Berger demanda à Célestin Badi Banga d'élargir la notion d'art et qu'il y eut un exposé sur la littérature et le théâtre. Il avait préconisé que se tienne une confrontation des films du cinéma et de la télévision ayant pour thème les expressions artistiques traditionnelles ou modernes.

Les mass media au Zaïre diffusaient des émissions d'art traditionnel et d'art moderne mais ne donnaient pas accès aux artistes à des réalisations visuelles. C'est ainsi que furent présentées lors du IIIe Congrès de l'AICA deux expositions : *Trésors de l'art traditionnel*, et *Initiation à l'art plastique zaïrois d'aujourd'hui*.

II L'AICA à la rencontre de l'Afrique par son art traditionnel

II 1 Approche historique de l'art congolais africain traditionnel

L'art traditionnel était apparu même avant que le continent Africain soit divisé en pays (division des ethnies) et bien avant que le Congo soit Zaïre.

L'art traditionnel en Afrique englobait plusieurs domaines qui étaient les arts plastiques composés de la peinture (sur les habitations et sur les corps), de la sculpture, de l'architecture et des arts mineurs (poterie - tissus - tapis) mais aussi de la littérature, la musique et les danses traditionnelles. Ces différents arts étaient en interaction les uns avec les autres comme la musique, la danse, la peinture corporelle et la sculpture étaient en interaction à l'occasion de rituels, de cérémonies.

Dans des années 1970, il se produisit une conscience de la disparition rapide des arts oraux, comme la musique traditionnelle qui évoluait par ses contacts avec l'Occident. l'IMNZ réalisa des enregistrements pour la sauvegarder.

La sauvegarde de l'art avait été pensée dans sa recherche sur les œuvres, leur classification ethnique mais aussi chronologique. Joseph Aurélien Cornet lors de sa conférence¹⁸⁵ ne parlait que brièvement de la distinction historique de l'art traditionnel africain. Elle englobait l'ensemble de l'art traditionnel l'Afrique, soit un continent. Cette distinction historique pour

¹⁸⁵Communication de Joseph-Aurélien Cornet, 1973, Kinshasa, 1973, Archives de la Critique d'Art, FR ACA AICAI THE CONO28, CONO28-3/6.

Joseph-Aurélien Cornet n'était qu'une ébauche qui par la suite devait évoluer avec des recherches qui lui seraient consacrées.

Faire au début des années 1970¹⁸⁶, une historicité de l'art traditionnel permettait de ne plus penser l'histoire de l'Afrique précoloniale, coloniale et postcoloniale¹⁸⁷. Cette classification était de pensée coloniale¹⁸⁸, elle soulignait l'absence d'évolution durant la période précoloniale, affirmait que la colonisation avait permis une certaine évolution.

Établir une périodisation est compliqué. Catherine Coquery-Vidrovitch, récemment, a tenté de le faire. Mais la distinction historique de l'art africain traditionnel n'est actuellement pas développée, au profit de l'ethnographie qui prend le pas.

Joseph-Aurélien Cornet proposa une chronologie de l'art traditionnel en 1972, dans son ouvrage *Richesse de l'art négro-africain*¹⁸⁹, qui fut un art étendu sur un temps relativement long. Il divisa l'art traditionnel africain en trois périodes qui étaient l'art africain préhistorique, l'art négro-africain et l'art nègre. Nous nous appuyerons sur sa chronologie dans ce mémoire.

L'art africain préhistorique était un art de la gravure et de la peinture. Une des zones d'Afrique les plus connues d'art rupestre était le Sahara avec les régions de Tassili, Hangar. La première période de l'art africain préhistorique, la période des chasseurs, au Sahara, n'aurait pas été entièrement négro-africaine mais d'origine méditerranéenne. Il s'agissait d'un art monumental, réaliste, représentant des animaux. La seconde période moins monumentale fut celle des pasteurs qui représentèrent des scènes de la vie quotidienne. Par la suite, il eut d'autres périodes¹⁹⁰. En Afrique du Sud, l'art rupestre avait été conservé et sa technique avait perduré jusqu'au XIX^{ème} siècle¹⁹¹. Il avait été trouvé des dessins gravés sur les parois des grottes du Bas-Zaïre et du Shaba, considérés comme très modestes par Joseph-Aurélien

186Un an avant le III^{ème} Congrès extraordinaire de l'AICA, parut un ouvrage avec la présentation et le développement de la périodisation de Joseph-Aurélien. Cornet. CORNET, Joseph Aurélien, *Richesses de l'art négro-Africain*, Le Caire, pères jésuites, 1972.

187Cette catégorisation avait été selon les disciplines plus ou moins abandonnée. En histoire, dans les années 1960, le précolonial n'était plus utilisé en titre d'ouvrage mais figurait toujours dans les ouvrages dans les chapitres, ce fut le cas de Robert Cornevin qui employait le précolonial pour désigner la période 1500-1900 et donc la période de contacts entre l'Afrique et l'Europe et aussi la traite. GALITZINE-LOUMPET, Alexandra, « Le passé indéfini : du « précolonial » en Afrique subsaharienne », *Les nouvelles de l'archéologie* [En ligne], mis en ligne le 30 décembre 2014, <http://journals.openedition.org/nda/1144>, consulté le 11 juillet 2020.

188Ibid.

189CORNET Joseph-Aurélien, *Richesse de l'art négro-africain*, France, Édition R. Jésuites, 1972.

190Ibid.

191Ibid.

Cornet¹⁹². Il s'avérerait qu'à cette période existaient des masques, il n'en fut pas trouvé de fragments mais une représentation sur les fresques qui évoquaient des danseurs masqués¹⁹³.

En ce qui concerne la protohistoire, Joseph-Aurélien Cornet¹⁹⁴ ne mettait pas à part l'âge de fer contrairement à Jacques Nenquin¹⁹⁵.

L'âge de fer avait été présenté dans l'exposition *Trésors de l'Art Traditionnel*¹⁹⁶ de 1973 avec notamment trois fouilles, celles de Sanga, de Katoto, et de Kingabwa. Dans les annexés 1970, il fut évoqué que les fouilles de Sanga et de Katoto dataient de la protohistoire¹⁹⁷.

Les fouilles de Sanga en 1957, se situaient au Katanga. Soixante tombes protohistoriques d'une population furent découvertes autour du lac Kissalé. Dans chacune se trouvait un squelette orienté la tête vers le nord, et en position fœtale sur le côté, une main sous le crâne. Du côté dorsal était disposée de la poterie¹⁹⁸. La céramique funéraire renflée d'une petite panse pouvait être décorées d'«une série d'insertions en double zigzag»¹⁹⁹, mais aussi d'une frise représentant une alternance de personnes debout-couchées²⁰⁰. Le col de ces récipients était allongé et pouvait être décoré. Sur la partie supérieure, une tête humaine ou de bélier était représentée. Ces récipients étaient considérés comme uniques en Afrique²⁰¹. Des objets en métal, en cuivre et en fer y étaient également déposés. Pour le cuivre, il s'agissait de bracelets, de colliers, de croisettes ; pour le fer de bracelets, de ceintures et des objets identifiés comme des armes²⁰².

192Ibid.

193Ibid.

194Ibid.

195NENQUIN, Jacques, « quelques poteries protohistoriques à face humaine trouvées au Katanga (Congo) », *journal de la société des Africanistes*, 1960, tome XXX, fascicule II, p. 145-150.

196*Trésors de l'art traditionnel*, (cat. expo., Kinshasa, IMNZ (Académie des Beaux-arts), 13 septembre au 18 octobre 1973), Kinshasa, IMNZ, 1973.

197Ibid.

198NENQUIN, Jacques, « quelques poteries protohistoriques à face humaine trouvées au Katanga (Congo) », *journal de la société des Africanistes*, 1960, tome XXX, fascicule II, p. 145-150.

199NENQUIN, Jacques, « quelques poteries protohistoriques à face humaine trouvées au Katanga (Congo) », *journal de la société des Africanistes*, 1960, tome XXX, fascicule II, p. 147.

200*Trésors de l'art traditionnel*, (cat. expo., Kinshasa, IMNZ (Académie des Beaux-arts), 13 septembre au 18 octobre 1973), Kinshasa, IMNZ, 1973.

201Ibid.

202NENQUIN, Jacques, « quelques poteries protohistoriques à face humaine trouvées au Katanga (Congo) », *journal de la société des Africanistes*, 1960, tome XXX, fascicule II, p. 145-150.

Lors de l'exposition *Trésors de l'art traditionnel* de 1973, deux poteries ainsi que des croisettes, un bracelet et une chaînette en métal²⁰³ furent présentés.

Les fouilles de Katoto se situaient également dans le Katanga à cent cinquante kilomètres des fouilles de Sanga. La découverte de tombes collectives composées d'un squelette d'homme accompagné de squelettes de femmes et d'enfants ainsi que de poteries ressemblant à celles des fouilles de Sanga. En 1973 pour l'exposition *Trésors de l'art traditionnel*, il fut présenté un récipient en terre cuite²⁰⁴.

Les fouilles de Kingabwa d'une période plus récente dataient du XV^e ou XVI^e siècle. Elles se situaient dans le quartier nord de la commune de Limete à Kinshasa. La découverte de céramiques à pâte blanche sont considérées exceptionnelles, comme en témoigne le fragment de vase au

« décor géométrique fait au peigne et à la roulette avec des imitations de cauris. Cette poterie, découverte le 18 août 1973 provient d'un site fouillé en partie, il y a une quarantaine d'années par le fr. Hendrik Van Moorse, que celui-ci identifie comme celui de la ville de Gambella, décrite dès 1654 - 1655 par le Capucin Jérôme de Montesarchio, puis, plus tard, par d'autres missionnaires. La très belle poterie de Kingabwa n'est pas encore datée, mais les prélèvements récents de charbon, de bois, permettront probablement de situer chronologiquement cette industrie qui témoigne d'un exceptionnel goût décoratif »²⁰⁵.

Ce fragment de Kingabwa fut présenté à l'exposition *Trésors de l'Art Traditionnel*. On ignore néanmoins s'il s'agit d'un objet de rite funéraire.

L'art négro-africain succède à l'art rupestre. On retrouva des éléments de productions, soit par d'anciennes explorations (des explorations qui avaient ramené des œuvres d'art en Europe) ou des fouilles. Cet art correspondait à d'anciennes tribus qui avaient pu se succéder et interagir entre elles²⁰⁶.

Globalement la production d'œuvres d'art de cette période était en bois. Mais il y eut également des œuvres réalisées en métal (or, fer, cuivre et bronze), et parfois en pierre (stéatite)²⁰⁷.

203 *Trésors de l'art traditionnel*, (cat. expo., Kinshasa, IMNZ (Académie des Beaux-arts), 13 septembre au 18 octobre 1973), Kinshasa, IMNZ, 1973.

204 *Ibid.*

205 *Ibid.*, page 15.

206 CORNET, Joseph Aurélien, *Richesses de l'art négro-Africain*, Le Caire, pères jésuites, 1972.

207 *Ibid.*

Les poteries Nok avaient été découvertes après l'art d'Ifé et les bronzes du Bénin. Laurence Garenne-Marot²⁰⁸, archéologue et docteur en histoire ancienne de l'Afrique avait écrit que cet art Nok était établi sur un espace géographique large et sur une période qui s'étendait du IX^e au III^e siècle avant notre ère. Les Nok furent les premiers à avoir travaillé le fer. Il fut établi que l'art d'Ifé est la continuité de l'art Nok.

L'art d'Ifé fut découvert par les Européens grâce à Léo Frobenius mais sans grand retentissement. Il fallu attendre 1937 lors de la découverte des dix-sept têtes de bronze pour que cela prenne de l'ampleur. Joseph-Aurélien Cornet avait évoqué les commentateurs de l'époque qui pensaient que ces bronzes étaient l'œuvre de canons classiques méditerranéens et non pas Africains. Cet art avait suscité un vif intérêt car il se rapprochait des canons classiques et faisant oublier l'intérêt qu'il y eut pour les bronzes du Bénin²⁰⁹.

Dans le Bas-Zaïre, fut découverte une sculpture en ronde-bosse en pierre, le *mintadi*²¹⁰ ou le *ntadi* qui préfigurait l'art Kongo plus récent. Les Ntadi étaient des effigies funéraires à moitié enfouies dans le sol, remontant au XVI^e siècle. Les *ntadi* étaient le privilège des ethnies Boma et Solongo. Le mot *ntadi* était du kitoko signifiant «celui qui regarde, celui qui surveille» et l'appellation signifiante pour cette statue était gardien, qui a été donnée par Robert Verly.²¹¹

Robert Verly avait découvert la plupart de ces sculptures dans la région Noqui en Angola. Il avait publié en 1955 un article faisant état d'hypothèses sur ces statues « la statuaire du Bas-Congo bambona-Mussuronga» dans la revue *Zaïre*²¹².

Jusqu'à l'exposition de l'IMNZ de 1978, il n'y a pas eu de documentation concernant ces statues. L'exposition fut rendue possible par l'acquisition de trois sculptures en 1972 et de plusieurs centaines en 1973 par l'IMNZ.

Ces *mintadi* n'étaient pas le produit d'un même sculpteur, l'IMNZ les a repérés et les a classés en quinze ateliers différents. Pour cinq cents pièces, il existait quatre-vingt-trois thèmes différents dont les plus fréquents par ordre croissant sont : L'orant²¹³, appel à la

208GARENNE-MAROT, Laurence, « Terres cuites Nok (Nigeria) », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], <http://www.universalis.fr/encyclopedie/terres-cuites-nok/>, consulté le 18 mars 2020.

209CORNET, Joseph-Aurélien, *Richesses de l'art négro-africain*, Le Caire, pères jésuites, 1972.

210VERLY, Robert, « Les Mintadi, la statuette de pierre du Bas Congo, (Bambona-Mussuronga) », *Zaïre*, 5, 1955, p. 451-528.

211 *Pierres sculptées du Bas-Zaïre*, (cat. Exp., Kinshasa, IMNZ (centre de commerce international du Zaïre), 3 au 8 juillet 1978), Kinshasa, IMNZ, 1978.

212 *Pierres sculptées du Bas-Zaïre*, (cat. Exp., Kinshasa, IMNZ (centre de commerce international du Zaïre), 3 au 8 juillet 1978), Kinshasa, IMNZ, 1978.

213Statuaire qui représente un personnage avec les mains levées

vengeance, la maternité (sur les tombes des femmes), et le penseur (l'imploration). Robert Verly supposait que ces statues étaient des gardiens et c'est pour cela qu'elles furent également aperçues dans les caves. Il semblerait qu'elles soient des figures commémoratives²¹⁴.

Dans l'exposition *Trésors de l'art traditionnel* de 1973, furent présentées deux mintadi localisées dans la zone de Boma²¹⁵.

L'art nègre suivait la période négro-africaine et commençait à partir du XIX^{ème} siècle. Cette période était la plus connue des trois (et existait encore en 1973). L'art de cette période qui se perpétuait dans les tribus restait en évolution constante. Au Zaïre, la diversité culturelle des tribus composait une richesse de production diversifiée d'objets de la vie courante, culturelle et cultuelle, constitutive d'un patrimoine authentique, qui fut ici qualifié d'art nègre²¹⁶.

Lors de l'exposition *Trésors de l'art traditionnel* de 1973, furent présentés cent vingt-sept objets d'art traditionnel de cette période²¹⁷ qui avaient appartenu à vingt-trois ethnies différentes du Zaïre dispersées sur tout le Zaïre.

II 2 l'art traditionnel du point de vue ethnographique.

Concernant le Bas Fleuve, de la côte au Stanley Pool, l'art produit dans cette région était qualifié d'art Kongo (*annexe carte 1*). Les Kongo étaient également localisés en Angola du Sud et au nord du Congo. La production d'œuvres Kongo était d'une grande richesse et d'une grande diversité issues sous-styles des tribus Yombe, Woyo, Mboma, Solongo, Sundi, Ndibu, Ntandu, etc. L'art réaliste Kongo était considéré comme un art majeur d'Afrique²¹⁸. Lors de l'exposition *Trésors de l'art traditionnel*, il fut présenté dix-huit objets d'art Kongo²¹⁹.

De l'art Kongo, deux Ntadi dont un « penseur »²²⁰ avait été présenté lors de l'exposition, (*fig. 1*), mais pas les statues d'ancêtres, qui étaient importantes dans la vie des Kuba. De facture réaliste, leurs têtes étaient proportionnées par rapport au reste des corps. Les traits des

214 *Pierres sculptées du Bas-Zaïre*, (cat. Exp., Kinshasa, IMNZ (centre de commerce international du Zaïre), 3 au 8 juillet 1978), Kinshasa, IMNZ, 1978.

215 *Trésors de l'art traditionnel*, (cat. expo., Kinshasa, IMNZ (Académie des Beaux-arts), 13 septembre au 18 octobre 1973), Kinshasa, IMNZ, 1973.

216 CORNET, Joseph Aurélien, *Richesses de l'art négro-Africain*, Le Caire, pères jésuites, 1972.

217 *Trésors de l'art traditionnel*, (cat. expo., Kinshasa, IMNZ (Académie des Beaux-arts), 13 septembre au 18 octobre 1973), Kinshasa, IMNZ, 1973.

218 CORNET, Joseph Aurélien, *Art de l'Afrique Noire au pays du fleuve Zaïre*, Bruxelles, Arcade, 1972.

219 *Trésors de l'art traditionnel*, (cat. expo., Kinshasa, IMNZ (Académie des Beaux-arts), 13 septembre au 18 octobre 1973), Kinshasa, IMNZ, 1973.

220 *Ibid.*

visages étaient détaillés et expressifs. On trouvait le thème de la mère et de l'enfant dans une représentation dynamique²²¹.

Les nombreuses statues en bois étaient la plupart des fétiches ou *nkisi*, qui n'étaient pas forcément sculptés intégralement, mais contenaient dans leurs têtes ou leurs ventres²²² des ingrédients aux pouvoirs magiques (graines, poils, dents, ongles, etc.).

Depuis Joseph Maes²²³, les fétiches étaient classés en quatre catégories qui étaient le *mpezo* maléfique, le *nkondi* néfaste dont font partie les fétiches à clous. Le *na moganga* et le *mbula* bénéfiques, le *na moganga* était utilisé pour deux raisons : guérir les malades et protéger des mauvais esprits. Le *mbula* protégeait le propriétaire du sorcier de la tribu. Il existait d'autres catégories²²⁴. Lors de l'exposition de 1973, il avait été présenté un fétiche *Kinzonzi*²²⁵.

Les Kongo pratiquaient aussi l'art du métal, en bronze ou en laiton fondu à la cire perdue utilisé notamment pour les crucifix et les bracelets. Les objets de culte chrétien avaient été apportés de l'occident par les missionnaires portugais et l'art Kongo avait créé ses propres représentations de crucifix dont l'utilisation s'était modifiée au cours du temps. Ils furent utilisés dans des sectes religieuses bantoues et également comme instruments de prestiges des chefs pour des circonstances judiciaires. L'art du métal était fait par la tribu Solongo considérée comme disposant des meilleurs forgerons du pays²²⁶.

Lors de l'exposition furent présentés un crucifix *Nkangi Kiditu*, nommé *Kuluzu*²²⁷ (fig. 5) et un bracelet décoré de deux personnages aux mains jointes²²⁸.

L'art appliqué était abondant dans l'art Kongo, on le retrouvait notamment sur les récipients à proverbes utilisés particulièrement chez les Woyo, ils servaient à transmettre un message de la

221 CORNET, Joseph Aurélien, *Art de l'Afrique Noire au pays du fleuve Zaïre*, Bruxelles, Arcade, 1972.

222 Le plus souvent la matière ayant les pouvoirs magiques était localisée au niveau du ventre. Le contenant du ventre de la statue serait fermé soit par des morceaux d'étoffe ou soit par de la résine surmontée d'un morceau de miroir ou cauris. *Ibid.*

223 Joseph Maes (-) avait été le conservateur de la section ethnographique du MRAC dans les années 1920. Il avait écrit de nombreux ouvrages. N. s. « Joseph Maes », *BNF Data* [en ligne], https://data.bnf.fr/fr/12464839/joseph_maes/, consulté le 12 juillet 2020.

224 CORNET, Joseph Aurélien, *Art de l'Afrique Noire au pays du fleuve Zaïre*, Bruxelles, Arcade, 1972.

225 *Trésors de l'art traditionnel*, (cat. expo., Kinshasa, IMNZ (Académie des Beaux-arts), 13 septembre au 18 octobre 1973), Kinshasa, IMNZ, 1973.

226 CORNET, Joseph Aurélien, *Art de l'Afrique Noire au pays du fleuve Zaïre*, Bruxelles, Arcade, 1972.

227 Les crucifix Kongo ont différentes appellations, notamment, *Nkangi Kiditu*, *Kuluzu*, *kilistu*...

228 *Trésors de l'art traditionnel*, (cat. expo., Kinshasa, IMNZ (Académie des Beaux-arts), 13 septembre au 18 octobre 1973), Kinshasa, IMNZ, 1973.

femme à son mari.²²⁹ Un couvercle à proverbes fut montré aux congressistes lors de l'exposition²³⁰.

Les objets de dignité étaient ornés de décorations, de sculptures, ce furent notamment le cas des chasse-mouches utilisés seulement par le porte-parole de la tribu, le manche pouvait être une représentation d'un bras ou de personnages complets et pouvait même être une représentation d'un proverbe²³¹. Lors de l'exposition, il fut présenté quatre chasse-mouches (*fig. 2*), l'un était sculpté d'une tête de lion²³².

Étaient également présentés trois ivoires, l'un sous forme de trompe traversière (*fig. 3*) et les deux autres sous forme de pendentifs. Une pipe en terre cuite sculptée dont la partie supérieure figure un cortège, et en sa partie inférieure des porteurs et deux pirogues. Il fut présenté aussi quatre poires à poudre²³³, (*fig. 4*).

Les Teke étaient installés dans des régions de savane sur les plateaux culminant la cuvette congolaise, sur la rive gauche du fleuve Congo, partie Ouest de la Province de Bandundu et partie nord, nord ouest de la ville de Kinshasa (*annexe carte 1*). Les Teke étaient plus nombreux en République du Congo (Congo Brazzaville) et par conséquent leur art était plus important numériquement²³⁴.

Lors de l'exposition de 1973, l'art Teke faisait l'objet de recherches, néanmoins, il avait été établi que la statuaire prédominait et plus particulièrement les fétiches²³⁵ de différentes représentations, celles ayant dans sa poitrine un reliquaire et celles ayant le corps sous une masse d'ingrédients dont seuls sont apparents la tête et les pieds. Les masques Teke existaient mais ils étaient rarissimes et il en fut seulement retrouvé en République du Congo²³⁶.

L'art Teke, concernant sa partie localisée au Zaïre, fut influencé par d'autres arts comme celui des Yans, Mboma, Sakata, Mbala et par conséquent la limite entre ces arts étaient vagues.

229 CORNET, Joseph Aurélien, *Art de l'Afrique Noire au pays du fleuve Zaïre*, Bruxelles, Arcade, 1972.

230 *Trésors de l'art traditionnel*, (cat. expo., Kinshasa, IMNZ (Académie des Beaux-arts), 13 septembre au 18 octobre 1973), Kinshasa, IMNZ, 1973.

231 CORNET, Joseph Aurélien, *Art de l'Afrique Noire au pays du fleuve Zaïre*, Bruxelles, Arcade, 1972.

232 *Trésors de l'art traditionnel*, (cat. expo., Kinshasa, IMNZ (Académie des Beaux-arts), 13 septembre au 18 octobre 1973), Kinshasa, IMNZ, 1973.

233 *Ibid.*

234 CORNET, Joseph-Aurélien, *Art de l'Afrique Noire au pays du fleuve Zaïre*, Bruxelles, Arcade, 1972.

235 Chez les Teke, il existait deux types de fétiches, les *butti*, ayant des substances magiques nommées *bonga* et des *nkiba* étant des fétiches n'ayant pas de *bonga*. *Ibid.*

236 *Ibid.*

Contrairement à l'art Kongo, étant de facture réaliste, l'art Teke révélait une esthétique plus géométrique où la sculpture semblait figée dans une raideur²³⁷.

L'art Teke utilisait le métal²³⁸ pour ces statues anthropomorphes mais également pour la fabrication des bijoux (bracelet, colliers de chefs²³⁹) et ce fut un collier de chef en cuivre figurant deux lézards qui avait été présenté à l'exposition d'art traditionnel de 1973²⁴⁰.

Les Lula étaient situés dans le Bas-Congo et avaient pour voisins les Nkanu²⁴¹. Ils étaient considérés comme nouveaux. Leur art se situait entre l'art Teke et l'art Yaka (cela se constatait sur l'esthétique des têtes), ils réalisaient de la même façon que les Nkanu et les Yaka, des poteaux anthropomorphes de protection polychrome. Les Lula prenaient l'usage abondant des fétiches aux Teke, l'utilisation des statues Janus ainsi que des tambours de divination aux Yaka²⁴².

Le style intermédiaire entre Yaka et Teke pouvait se voir également dans des objets, ce fut le cas d'un chasse-mouche présenté à l'exposition de 1973 en bois, métal et poils figurant une tête de Janus,. Ce style intermédiaire se voyait dans la coiffure et la ligne arrondie du visage²⁴³.

Les Yaka étaient situés en Angola et au Zaïre, plus particulièrement dans la province du Bandundu dans la région du Kwango-Kwilu²⁴⁴.

La société des Yaka était divisée en deux classes, les chasseurs qui dominaient les paysans. Les chasseurs Yaka étaient les descendants des guerriers Jaga qui avaient entraîné la disparition des Kongo à l'Ouest du Zaïre. L'organisation politique des Yaka venait d'une ethnie plus ancienne, les Lunda²⁴⁵. Il existait un lien étroit entre le pouvoir politique

237 Joseph-Aurélien Cornet écrivait au sujet de la statuaire d'éléments constants qui étaient « leur relative raideur, leur fixité ; ce statisme contraste fortement avec la liberté d'attitude des œuvres des Kongo voisins », *Ibid.*, p.58.

238 DUPRE, Marie-Claude, *Métallurgie et politique en Afrique Centrale, deux mille ans de vestiges sur les plateaux Bateké*, Gabon, Congo, Zaïre, 1997, œuvre textuelle, BNF.

239 Les colliers de chefs étaient des insignes de dignité. Ils étaient pour certains faits avec un moule ouvert et par la suite décoré de motifs géométriques. CORNET, Joseph-Aurélien, *Art de l'Afrique Noire au pays du fleuve Zaïre*, Bruxelles, Arcade, 1972, p.67.

240 *Trésors de l'art traditionnel*, (cat. expo., Kinshasa, IMNZ (Académie des Beaux-arts), 13 septembre au 18 octobre 1973), Kinshasa, IMNZ, 1973.

241 Les Nkanu sont localisés dans la région du Kwango-Kwilu et sont l'ethnie de cette région la plus proche de la région du Bas Congo.

242 *Trésors de l'art traditionnel*, (cat. expo., Kinshasa, IMNZ (Académie des Beaux-arts), 13 septembre au 18 octobre 1973), Kinshasa, IMNZ, 1973.

243 *Ibid.*

244 CORNET, Joseph-Aurélien, *Art de l'Afrique Noire au pays du fleuve Zaïre*, Bruxelles, Arcade, 1972.

représenté par les chasseurs descendant des nomades Jaga et le chef religieux traditionnel représenté par l'ancien chef de la tribu envahie²⁴⁶.

L'art Yaka était bien connu dans le monde par ses masques et ses statues au nez retroussé, ce qui en faisait un art singulier (fig. 7). La production de sculptures était importante, les masques en particulier (pour les rites de passages²⁴⁷, les sorciers ont leurs propres masques) ou les statues. En ce qui concerne la statuaire, il existait une multitude de fétiches et de statues d'ancêtres²⁴⁸. La production de fétiches fut plus conséquente que celle des statues d'ancêtres qui étaient facture supérieure.

Il fut présenté à l'exposition *Trésors de l'art traditionnel* deux statuette en bois dont l'une était une *Mbwolo* utilisée lors des cérémonies rituelles (il fut constaté la présence de crachats rituels de cola). Une statuette d'ancêtres en bois, perles, cauris²⁴⁹; ainsi qu'un masque *Ndemba* au nez « étrange »²⁵⁰ réalisé de plusieurs matières, en bois, toiles et fibres. Ce nez retroussé pouvait aller jusqu'au front, sans qu'on en connaisse la signification. La représentation du visage était en bois, la collerette en toile (raphia). Les fibres englobaient le masque dans une sorte de superstructure²⁵¹.

Les objets étaient décorés, ce fut le cas des objets de prestige comme les cannes de chefs, les haches et les herminettes, les chasse-mouches mais aussi des objets de la vie courante comme les pipes, les peignes et les instruments de musique, etc.²⁵²

Les tambours à fente²⁵³, n'étaient pas typiquement Yaka, mais ils furent utilisés très régulièrement dans les rites de divination et les rites de guérisons. Ils étaient retrouvés dans

245 En effet les Yaka étaient en relation politique étroite avec les Lunda « ils sont placés sous l'autorité d'un *Kiamfu*, lui-même en quelque sorte vassal de son homologue, le *Mwata Yamvu* ou *Mwaant Yaav* des Lunda ». CORNET, Joseph-Aurélien, *Art de l'Afrique Noire au pays du fleuve Zaïre*, Bruxelles, Arcade, 1972, p.67.

246 CORNET, Joseph-Aurélien, *Art de l'Afrique Noire au pays du fleuve Zaïre*, Bruxelles, Arcade, 1972.

247 Chaque initié, nommé *tundansi*, devait effectuer un masque, du nom de *ndemba*, qui était utilisé à la fin de leur réclusion en dehors du village pour les danses de retour. Cela « marquait la réintégration à la vie normale ». À la suite de ces danses les masques n'étaient plus utilisés et étaient soit mis de côté soit brûlés.

248 CORNET, Joseph-Aurélien, *Art de l'Afrique Noire au pays du fleuve Zaïre*, Bruxelles, Arcade, 1972.

249 *Trésors de l'art traditionnel*, (cat. expo., Kinshasa, IMNZ (Académie des Beaux-arts), 13 septembre au 18 octobre 1973), Kinshasa, IMNZ, 1973.

250 *Idid.*, p 22.

251 CORNET, Joseph-Aurélien, *Art de l'Afrique Noire au pays du fleuve Zaïre*, Bruxelles, Arcade, 1972.

252 *Ibid.*

253 Les tambours à fente étaient toujours utilisés pour les rites de divination et les rites de guérisons. *Trésors de l'art traditionnel*, (cat. expo., Kinshasa, IMNZ (Académie des Beaux-arts), 13 septembre au 18 octobre 1973), Kinshasa, IMNZ, 1973.

les ethnies Holo, Suku, Lula, Nkanu et Kongo. Ceux des Yaka étaient en général décorés d'un visage²⁵⁴.

Lors de l'exposition de 1973, fut présenté un tambour à fente en bois de Nsasa (*fig. 6*) qui figurait un personnage féminin portant une coiffe haute, des boucles d'oreilles et des colliers de perles. L'allongement de forme cylindrique était creux pour permettre d'entreposer des préparations médicamenteuses traditionnelles. Un petit tambour à fente en bois et fibres fut également présentés²⁵⁵.

En ce qui concerne la musique, les tambours utilisés pour rythmer les danses pouvaient être décorés de figures humaines, de masques et de décors géométriques²⁵⁶. Ce type de tambours Yaka ne fut pas présenté lors de l'exposition *Trésors de l'art traditionnel*. Il avait été exposé un ornement de poitrine en tissus perlé à franges polychrome dessinant une figure géométrique. Il était utilisé à l'occasion des danses, pendant la grossesse et après l'accouchement²⁵⁷.

Les Holo habitaient sur un plus grand espace angolais que zaïrois. Au Zaïre, ils vivaient dans la province du Bandundu, le long du Haut Kwango, mais aussi dans la région du Kwango-Kwilu où ils étaient localisés dans une région difficile d'accès (*annexe carte 1*), ce qui explique que dans les années 1970, l'art Holo était une récente découverte et qu'il n'était pas encore bien connu²⁵⁸.

La société Holo, était constituée de deux classes, voire trois. La première, était celle des autochtones, la seconde, celle des immigrants et la troisième celle des esclaves (prisonniers de guerre ou de criminels asservis). Le pouvoir était exercé par une reine nommée *Ngudi a Khama* qui habitait en Angola et par conséquent la politique était dirigée vers l'Angola puisque les Holo étaient sous l'autorité de la reine.²⁵⁹

L'art Holo était constitué d'œuvres plus récentes dans les années 1970, ce qui s'expliquait par la destruction importante d'œuvres d'art anciennes dans les années 1950 à l'occasion d'un mouvement prophétique. Les Holo étaient connus pour leur architecture et pour leurs *nzambi*. Le *nzambi* était constitué d'un cadre en bois gravé avec en son centre un ou deux personnages

254Ibid.

255Ibid.

256CORNET, Joseph-Aurélien, *Art de l'Afrique Noire au pays du fleuve Zaïre*, Bruxelles, Arcade, 1972.

257*Trésors de l'art traditionnel*, (cat. expo., Kinshasa, IMNZ (Académie des Beaux-arts), 13 septembre au 18 octobre 1973), Kinshasa, IMNZ, 1973.

258CORNET, Joseph-Aurélien, *Art de l'Afrique Noire au pays du fleuve Zaïre*, Bruxelles, Arcade, 1972.

259Ibid.

qui, la plupart du temps avaient les bras croisés, le personnage était de sexe féminin ou de sexe masculin. Il pouvait s'agir d'un couple²⁶⁰. Ces objets d'origine chrétienne²⁶¹ avaient été interprétés pour devenir des objets culturels. Lors de l'exposition d'art traditionnel de 1973, il fut présenté un Nzambi d'un seul personnage (*fig. 8*), dont la propriétaire fut la reine Kiniangi Kabongo²⁶². Les Nzambi étaient présents aussi dans l'art Suku.

Pour un certain nombre d'objets, les Holo s'inspirèrent des Yaka, des Suku et des Tshokwe, ce fut le cas pour les statuettes, les fétiches, les petits tambours, les masques de circoncision, etc. Il fut présenté en 1973 un peigne en bois ayant pour décor d'influence Tshokwe²⁶³.

Les Suku étaient présents en Angola et dans la région du Kwango-Kwilu, la province de Bandundu au Zaïre (*annexe carte 1*)²⁶⁴. Ils disposaient de deux régimes politiques. Le pouvoir politique le plus important était détenu par le chef *Menikongo* qui habitait sur le territoire de Masi-Manimba. Le second régime politique, était exercé par une reine Holo²⁶⁵ en Angola et qui se nommait *Ngudi a Khama*.

La culture Suku était hétérogène, il existait différents styles artistiques, du fait de l'éloignement des centres politiques. Plus le centre politique était éloigné de la tribu et plus le chef de la tribu avait un pouvoir qui devenait grand, ce qui permettait des différences culturelles. De surcroît, les différents styles Suku provenaient de sa population éparpillée parmi différentes ethnies. Ils étaient notamment influencés par l'art Yaka. Cette diversité qui semblait peu abondante avait entraîné pour les chercheurs la difficulté de trouver les caractéristiques unitaires de la statuaire, néanmoins les artistes Suku étaient considérés comme d'excellents artistes²⁶⁶.

Les masques Suku étaient utilisés lors des cérémonies rituelles de circoncision. Ils étaient produits abondamment sans variétés. Certains masques portaient des noms identiques aux masques Yaka, comme *mwelo*, *mbala*, *ndemba*, etc. mais l'esthétique était différente. Par contre, on ne retrouvait que chez les Suku les masques *Hemba*, qui étaient des masques heaume, coiffés d'un animal ou de deux cornes surplombant un visage arrondi et blanc avec

260 *Trésors de l'art traditionnel*, (cat. expo., Kinshasa, IMNZ (Académie des Beaux-arts), 13 septembre au 18 octobre 1973), Kinshasa, IMNZ, 1973.

261 De même que chez les Kongo, les Holo avaient eu une influence du christianisme dans leur art, en effet, au XVII^e siècle, près de la capitale Holo située en Angola, il eut y une mission chrétienne des capucins. CORNET, Joseph-Aurélien, *Art de l'Afrique Noire au pays du fleuve Zaïre*, Bruxelles, Arcade, 1972.

262 *Trésors de l'art traditionnel*, (cat. expo., Kinshasa, IMNZ (Académie des Beaux-arts), 13 septembre au 18 octobre 1973), Kinshasa, IMNZ, 1973.

263 *Ibid.*

264 CORNET, Joseph-Aurélien, *Art de l'Afrique Noire au pays du fleuve Zaïre*, Bruxelles, Arcade, 1972.

265 *Ibid.*

266 *Ibid.*

des tatouages²⁶⁷. Lors de l'exposition de 1973, il fut présenté un *Hemba* semblable en bois et fibres, ce masque cloche est surmonté d'une antilope (*fig. 9*). Un second type de masque fut présenté représentant un buffle nommé *Pakasa* (*fig. 10*). Il était en bois polychrome et fibres²⁶⁸. Contrairement au Yaka, les Suku enduisaient les masques de blanc d'une couleur pâle²⁶⁹.

Une statue d'ancêtre en bois de 640 millimètres, d'une taille plutôt grande pour ce type précis de statuette. Les Suku réalisent également un art décoratif non présenté à l'exposition²⁷⁰.

Les Bapende²⁷¹ (singulier Pende) habitaient en Angola et dans diverses provinces du Zaïre, dans la région du Kwango-Kwilu et précisément dans les provinces de Bandundu et du Kasai (*annexe carte 1*). Ils étaient originaires d'Angola²⁷² et une partie y était restée.

Deux styles caractérisaient la production des Bapende. Les Bapende du Kwilu ou Bapende occidental adoptaient un style naturaliste alors que les Bapende du Kasai ou Pende oriental s'inspiraient du style plus abstrait de l'art Kasai²⁷³.

Dans la société Pende les sculpteurs nommés *mbembo* disposaient d'un statut important. Les plus doués recevaient le titre de chef ou *mwata*. Ils travaillaient dans le secret à l'écart. Selon les régions les objets étaient plus ou moins importants. Il existait différent sous-styles. L'art Pende était considéré comme partie intégrante des arts majeurs du Zaïre. Ils excellaient dans l'art, notamment dans l'architecture, la statuaire, les masques et les objets du quotidien (armes, boîtes de tabac, etc)²⁷⁴.

Les masques entre les Bapende du Kasai et ceux du Kwilu étaient différents. Les Bapende du Kasai produisaient trois types de masques, les *Giphogo* qui étaient des masques heaumes à

267Ibid.

268Trésors de l'art traditionnel, (cat. expo., Kinshasa, IMNZ (Académie des Beaux-arts), 13 septembre au 18 octobre 1973), Kinshasa, IMNZ, 1973.

269CORNET, Joseph-Aurélien, *Art de l'Afrique Noire au pays du fleuve Zaïre*, Bruxelles, Arcade, 1972.

270Trésors de l'art traditionnel, (cat. expo., Kinshasa, IMNZ (Académie des Beaux-arts), 13 septembre au 18 octobre 1973), Kinshasa, IMNZ, 1973.

271Plusieurs auteurs avaient écrit sur les Bapende, comme Emil Torday, Léon de Sousberghe qui avait permis dans les années 1960 une connaissance approfondie de cet art. CORNET, Joseph-Aurélien, *Art de l'Afrique Noire au pays du fleuve Zaïre*, Bruxelles, Arcade, 1972.

272Ibid.

273Ibid.

274Ibid.

plateau, les *Mpubu Yamfumumu* (masques géants), les masques triangulaires. Les Bapende du Kwilu produisaient des masques pour les danses folkloriques, les *Minganji*²⁷⁵ et le *Mbuya*²⁷⁶. Chez les Bapende du Kasai la statuaire était plus répandue que les chez Bapende du Kwilu.

A l'exposition d'art traditionnel, furent exposés, deux masques Bapende du Kasai, l'un réalisé en bois, symbolisant le bourreau du village, l'autre un masque *Mpubu Yamfumumu* en bois et fibres²⁷⁷ (fig 11), ainsi qu'une statue en bois symbolisant l'ancêtre, d'esthétique réaliste²⁷⁸.

Y figurèrent également dix²⁷⁹ masques miniatures, les *ikhoko* qui étaient amulettes portées au cou, des pendentifs d'ivoire, les *mbuya*, pour les Bapende du Kwilu. Les *ikhoko* en ivoire étaient portés par les hommes. Les femmes et les enfants portaient les *ikhoko* en bois. La représentation la plus fréquente était le masque nommé *fumu*. Les masques représentés pour les Bapende du Kasai étaient en général les *giphogo*. Les *ikhoko* étaient en relation rituelle avec les grands masques. Ils permettaient d'en prolonger l'effet bénéfique²⁸⁰.

Il fut présenté également une herminette de chef, le *Kifumu*, en bois et en fer dont le manche en bois figurait une tête humaine à deux cornes, la bouche comme point d'ancrage du fer. Sur sa partie inférieure un caméléon et deux cornes renfermait une médecine magique²⁸¹; ainsi qu'une arme en bois et en fer dont la garde est décorée de deux masques²⁸².

275 Les *minganji* étaient des masques (cagoule) en fibres tressées qui étaient réalisés dans la continuité du costume des danseurs. Le rôle de ceux qui portaient le *minganji* était de transmettre les lois ancestrales aux initiés du camp de circoncision et ils étaient les gardiens de celui-ci. Ce masque est utilisé lorsqu'un nouveau chef est nommé. *Ibid.*

276 Les *Mbuya* représentent des personnages de la société Pende comme le chef (*fumu*), le devin (*nganga ngombe*), le farceur (*tundu*), le Pygmée (*ndondo*), le bourreau du village (*phumbu ya Nyanga*). Chaque personnage était représenté selon une esthétique, accompagnant un comportement, une danse et une musique qui lui est propre. *Ibid.*

277 *Trésors de l'art traditionnel*, (cat. expo., Kinshasa, IMNZ (Académie des Beaux-arts), 13 septembre au 18 octobre 1973), Kinshasa, IMNZ, 1973.

278 *Ibid.*

279 *Ibid.*

280 CORNET, Joseph-Aurélien, *Art de l'Afrique Noire au pays du fleuve Zaïre*, Bruxelles, Arcade, 1972.

281 *Trésors de l'art traditionnel*, (cat. expo., Kinshasa, IMNZ (Académie des Beaux-arts), 13 septembre au 18 octobre 1973), Kinshasa, IMNZ, 1973.

282 *Ibid.*

Les Tshokwe étaient situés en Angola et au Zaïre (*annexe carte 3*), au Sud de Bandundu et sud ouest du Katanga²⁸³ Ils étaient originaires des Lunda²⁸⁴. Les Tshokwe étaient constitués en société aristocratique, qui favorisait le développement d'un art de qualité exécuté par les sculpteurs les plus doués²⁸⁵. Les décors étaient de motifs géométriques. Concernant les diverses formes de productions, les Tshokwe étaient influencés par les Kuba, Luba, les Kongo et les Européens, plus particulièrement pour les sièges²⁸⁶.

Concernant la statuaire, les sculpteurs utilisaient deux styles différents en fonction du thème de la statue, Celui représentant les ancêtres était réaliste et celui représentant les esprits²⁸⁷ était de figuration abstraite. Lors de l'exposition de 1973, il ne fut pas présenté la statuaire Tshokwe.

Il existait deux catégories de masques Tshokwe, désignés *mukishi*, dont l'origine était d'être des masques de circoncision. L'un, utilisé comme masque de circoncision le *mukanda*, n'était pas sculpté mais était constitué d'un assemblage de lianes, d'écorces battues et de résine. De cette catégorie de masques, il existait des sous-catégories comme le *tshikungu*, le *tshikunza*, le *tshizaluke*, le *munganda*, le *kalelwa*. L'autre catégorie de masque avait été dévié de sa fonction pour devenir un masque en bois utilisé lors des danses populaires. Ce dernier opte pour deux formes différentes, l'un masque masculin symbolisant le chef, le *tshiongo*, lors de la danse, le danseur agitait des clochettes et des hochets. L'autre féminin le *pwo* ou *mwana pwo*, qui, à l'origine représentait la femme, la mère de l'ethnie mais sa symbolique avait évolué pour représenter une jeune fille. Lors des danse, il était porté par un homme costumé en femme, adoptant un comportement féminin²⁸⁸.

A l'exposition de 1973, furent présentés deux masques *pwo* l'un en bois, cordes et tiges de graminées (*fig. 14*) et l'autre seulement en bois ; ainsi qu'un masque *tshiongo* en bois²⁸⁹.

283Ibid.

284Joseph-Aurélien Cornet avait écrit dans son ouvrage que cela était dû à une querelle qui datait du XVIIe siècle, le roi Lunda n'avait pas cédé son pouvoir à l'un de ses deux fils mais à sa fille et par conséquent les deux fils étaient partis du royaume Lunda pour créer leurs royaumes et ce fut le fils du nom de Tshiniama qui avait fondé les Tshokwe. Lors de l'exposition *Trésors de l'art traditionnel*, il ne fut pas présenté l'art Lunda. Il n'était pas considéré comme étant fort, comme étant une production caractéristique. CORNET, Joseph-Aurélien, *Art de l'Afrique Noire au pays du fleuve Zaïre*, Bruxelles, Arcade, 1972, page 172.

285Ibid.

286Ibid.

287Ibid.

288Ibid.

289Trésors de l'art traditionnel, (cat. expo., Kinshasa, IMNZ (Académie des Beaux-arts), 13 septembre au 18 octobre 1973), Kinshasa, IMNZ, 1973.

Lors de leurs relations commerciales avec les Portugais au XVIIème siècle, les Tshokwe avaient découvert les sièges baroques et les imitèrent mais par la suite ils les transformèrent pour devenir des sièges typiques de leur ethnie.

A l'exposition, furent présentés un siège *Tshitwamo wa manga* en bois et en cuir qui était constitué d'un dossier sculpté où figure un masque *pwo*, des montants se terminaient par la représentation d'une femme et d'un homme. Sur les travers étaient sculptés plusieurs personnages²⁹⁰ ; mais également un récipient en terre cuite à goulot en forme de masque de circoncision *tshikunza* ; un sifflet *Kasengosengo* en bois, avec la représentation d'un personnage et la présentation d'un instrument de musique *Tshisandji* en bois et métal²⁹¹.

Les Leele (ou orthographié Lele) seraient également nommés Bashilele. Ils habitaient dans le Kasai occidentale²⁹². Ils étaient organisés en royaume dont le roi était appelé *Ngimi* venant de la tribu Tundu. La société Kuba qui était passée d'un système de clan à un état fut considérée plus avancée, ce qui n'était pas le cas des Leele dont la société était gérontocratique²⁹³.

L'art des Leele était un sous-style de l'art Kuba, disposant des mêmes techniques mais aux motifs décoratifs différents (plus restreints et plus linéaires). Il fut présenté lors de l'exposition *Trésors de l'art traditionnel* des objets considérés comme typiques de cette ethnie, c'est-à-dire deux oracles à frottement *itumbwa* en bois et à corde représentant pour l'un une tête humaine et pour l'autre un crocodile, trois coupes *nteka* en bois²⁹⁴ et quatre tambours en bois²⁹⁵. Également, il fut présenté un racloir *ngombo* en bois et en fer, une boîte *lukata* en bois et un fourreau de pipe en bois²⁹⁶.

Les Luluwa étaient connus aussi sous le nom de Bena Lulua, ils habitaient dans le Kasai (annexe carte 3)²⁹⁷. Leur système de filiation était patrilinéaire.

290 *Ibid.*

291 *Ibid.*

292 NICOLAÏ, Henri, « Avec Marc Pain, voyage dans le temps chez les Lele du Kasai », *Belgeo* [en ligne], mis en ligne le 31 mars 2017, <http://journals.openedition.org/belgeo/19591>, consulté le 13 Juillet 2020.

293 *Ibid.*

294 Les *nteka* étaient des coupes pour le vin de palme, elles étaient dans la majorité des cas anthropomorphes. Elles étaient aussi utilisées lors de rituels funéraires. *Trésors de l'art traditionnel*, (cat. expo., Kinshasa, IMNZ (Académie des Beaux-arts), 13 septembre au 18 octobre 1973), Kinshasa, IMNZ, 1973.

295 Les tambours Leele avaient un décor représentant des compositions géométriques, des animaux (comme le serpent), des masques. *Ibid.*

296 *Ibid.*

297 CORNET, Joseph-Aurélien, *Art de l'Afrique Noire au pays du fleuve Zaïre*, Bruxelles, Arcade, 1972.

La reconnaissance de leur art était instantanée même s'il n'était pas exercé pleinement car la politique ne s'y prêtait pas contrairement aux Kongo (ils ne possédaient pas un état structuré) et que la religion d'état était basée sur la culture du chanvre qui faisait détruire les œuvres existantes. De cela, il ne subsistait que certains types d'œuvres : le *mbulenga* figurant la maternité sur de minuscules statuettes ; les *tshilembi* qui étaient des fétiches de chasse. Il existait d'une représentation moindre, des masques, et des objets quotidiens (appui-tête, mortiers à tabac, coupes anthropomorphes).

Lors de l'exposition de 1973, furent présentées deux statuettes, une maternité nommée *bwanga bwa tshibola* en bois et un fétiche en bois²⁹⁸.

Les Kuba²⁹⁹ étaient situés dans le Bas-Kasaï (*annexe carte 2*). Ils étaient constitués de dix-huit tribus fédérées (les Pyaang, les Ngongo, les Ngoombe, les Kete, etc.) liées par la politique. Elles parlaient différentes langues, pratiquaient différentes cultures et produisaient plusieurs sous-styles d'art³⁰⁰.

Le roi des Kuba, *nyim* ou *lukengu*, faisait partie de la tribu des Bushoong qui contrôlait les tribus jusque dans les années 1970. Autour du roi s'était constituée une cour composée d'une centaine de hautes fonctionnaires, ambassadeurs, des artisans de métiers différents, notamment un représentant les sculpteurs, nommé *nyibina*, qui disposait d'une place importante. Certains rois étaient des forgerons comme les rois Miel et Mbop Pelyeeng mais aussi tisserands comme Kot a Pe³⁰¹.

L'art Kuba était considéré comme un art de la cour mais il existait aussi un art moins réaliste dans les tribus. Chez les Kuba, il n'existait pas de culte des ancêtres à l'exception des statues des rois, les *ndop*, mais un culte des esprits, les *ngesh*, dont la bienveillance envers le village était témoignée par le culte³⁰².

Il ne fut pas présenté lors de l'exposition *Trésors de l'art traditionnel* de portrait royal, *ndop*, puisque l'IMNZ n'en possédait. En revanche, un *ndop* du XXème siècle en provenance du

298 *Trésors de l'art traditionnel*, (cat. expo., Kinshasa, IMNZ (Académie des Beaux-arts), 13 septembre au 18 octobre 1973), Kinshasa, IMNZ, 1973.

299 Les écrits sur les Kuba ont été faits par Emil Torday, T.A. Joyce, Jan Vansina, C. Kjersmeir, Frans Olbrechts, Hans Himmelheber, A. Maesen. CORNET, Joseph-Aurélien, *Art de l'Afrique Noire au pays du fleuve Zaïre*, Bruxelles, Arcade, 1972.

300 *Ibid.*

301 *Ibid.*

302 *Ibid.*

MRAC fut restitué au Zaïre en 1976. Dans l'ouvrage de Joseph-Aurélien Cornet, *Art de l'Afrique noire au pays du fleuve Zaïre* de 1972, précisait qu'il fut présenté deux *ndop* appartenant au MRAC, l'un représentant le roi Mbop a Kyeen (XXe siècle) et l'autre représentant le roi Shyaam Mbula Ngoong (1600-1620)³⁰³. Le *ndop* restitué au Zaïre était la statue représentant le roi Mbop a Kyeen ayant comme emblème un tambour³⁰⁴ (fig. 17 et 18).

Les *ndop* étaient fabriqués à partir d'un bois rouge dur, d'une taille comprise entre 50 à 70 cm. De facture réaliste, ils adoptaient tous les mêmes poses, c'est-à-dire que le roi ou *nyim*, était assis en tailleur sur un socle cubique décoré. Son visage mesurait un tiers de taille totale de la sculpture. Sa main gauche tenait un poignard de dignité et sa main droite était posée sur le genou. Le roi était représenté avec des ornements royaux comme une large ceinture décorée. Devant le roi, était posé son l'emblème qui pouvait être un objet ou un animal. Pour le roi Shyaam Mbula Ngoong, il s'agissait d'un jeu de Lela ou Lyeel, pour le roi Mbop Pelyeeng d'une enclume et pour roi Mbop a Kyeen d'un petit tambour. Les *ndop* étaient réalisés du vivant du roi, lors de son décès, son utilisation marquait les rites de passage du pouvoir. La difficulté au sujet des *ndop* résidait dans le savoir ou l'ignorance d'un original ou d'une copie. (copie en souvenir demandée par les dignitaires de la cour ou pour le commerce) Ce problème fut déjà soulevé par Joseph-Aurélien Cornet dans son ouvrage *Art de l'Afrique noire au pays du fleuve Zaïre* datant de 1972³⁰⁵.

Les masques de danse étaient de deux sortes, les masques heaumes en bois présents dans les tribus éloignées des Bushoong, du centre névralgique et des masques considérés comme plus riches étant constitués d'assemblage de peaux, de toile de raphia, de perles, de cauris, de plumes et de graines sonores étant des Bushoong³⁰⁶.

Il existait dans la capitale, chez les Bushoong trois types de masque différents, le *mwaash a mbooy*, masque masculin, représentant le premier Bushoong étant Woot, et réservé aux membres de la famille royale. Le *ngaady mwaash*, masque féminin, étant la sœur épouse du premier Bushoong, ce masque était porté par une femme³⁰⁷ Le *mboom* qui représenterait soit

303 *Ibid.*, p. 119, 127, 357.

304 Il ne fut pas précisé dans l'ouvrage de Sarah Van Beurden quel était le *ndop* restitué au Zaïre mais en regardant l'emblème on constate que ce fut le *ndop* représentant le roi Mbop a Kyeen. *Ibid.* p. 119. BEURDEN, Sarah Van, *Authentically African*, États-Unis, Ohio University Press, 2015, p. 121.

305 CORNET, Joseph-Aurélien, *Art de l'Afrique Noire au pays du fleuve Zaïre*, Bruxelles, Arcade, 1972.

306 *Trésors de l'art traditionnel*, (cat. expo., Kinshasa, IMNZ (Académie des Beaux-arts), 13 septembre au 18 octobre 1973), Kinshasa, IMNZ, 1973.

307 CORNET, Joseph-Aurélien, *Art de l'Afrique Noire au pays du fleuve Zaïre*, Bruxelles, Arcade, 1972.

les personnes n'étant pas de la royauté soit les Pygmées. Ce masque s'opposerait à celui du *mwaash a mbooy* dans la danse³⁰⁸.

L'exposition de 1973 présenta des pièces maîtresses d'art Kuba comme un masque royal *ngaady mwaash* en bois, étoffes, cauris, perles³⁰⁹ ainsi que deux masques royaux *bwoom*, l'un en cuir, étoffes, raphia, perles, cauris, et métal, qui était normalement complété d'un costume et le second était en bois, étoffe, graines, cauris et perles. Furent également exposés un masque *bwoom* et un masque *bongo* étant d'une version différente du masque *bwoom*³¹⁰.

La tribu Kete de l'ethnie Kuba produisait des masques de facture plutôt réalistes. Il fut présenté un masque venant probablement de cette tribu (*fig. 16*). ainsi qu'un masque *Yshyeenmaal* en bois, toile de raphia, il serait de sous-style Ngongo et un masque en bois³¹¹.

Les masques de danse portés étaient accompagnés d'une musique rythmée par un tambour. Deux tambours royaux, *pel ambish*, qui viendraient du même atelier avaient été présentés lors de l'exposition de 1973, ils avaient appartenu à deux rois différents (le roi Mbop a Mabiintsh ma Mbul et son frère le roi Mbop Mikobi ma Mbul). Ils étaient réalisés en bois, perles, cauris et métal. Le décor était d'une grande richesse (Ikwoontshy) ; étaient exposés aussi quatre tambours *ngom* en bois, dont la poignée inscrit une main surmontée d'une tête³¹².

L'exposition présenta, un couteau de danse en bois des plus communs nommé *ikul*, En forme de couteau de guerre, il était décoré d'un dessin nommé *Imbol*³¹³ ; mais également des objets funéraires, notamment trois *mbwoong i twool* constitués à partir de pâte de bois rouge³¹⁴.

Les visiteurs ont pu admirer un *bwaatsh*, un costume royal prestigieux constitué d'une quarantaine d'accessoires, dont les plus importants sont la tunique, les couvre-cuisses en peau de léopard, raphia, perles, cauris etc. Il pouvait devenir le costume funéraire³¹⁵ du roi défunt.

308 CORNET, Joseph-Aurélien, *Art de l'Afrique Noire au pays du fleuve Zaïre*, Bruxelles, Arcade, 1972.

309 *Trésors de l'art traditionnel*, (cat. expo., Kinshasa, IMNZ (Académie des Beaux-arts), 13 septembre au 18 octobre 1973), Kinshasa, IMNZ, 1973.

310 *Ibid.*

311 *Ibid.*

312 *Ibid.*

313 *Ibid.*

314 *Ibid.*

315 *Ibid.*

Il ont pu apprécié également un objet de prestige (*fig. 15*) qui faisait partie du trésor royal, il est en fer et en cuivre et décoré d'un charançon sacré sur sa partie supérieure³¹⁶.

Il existait deux types de décors de l'art Kuba, le premier était l'utilisation de la représentation de tatouages féminins dans les cornes à boire et certains objets funéraires et un autre plus répandu qui était la représentation de motifs issus de la vannerie et le tissage³¹⁷.

Furent présentés dans l'exposition de 1973, cinq boîtes, nommées *Ngebi Mutwolo* en bois décoré, une corne à boire en corne de buffle décorée de motifs empruntés aux tatouages féminins, une coupe en bois céphalomorphe à l'anse travaillée en torsade se terminant par une main. De ses objets du quotidien fut présenté également une pipe nommée *ngol makey* en bois décorée d'une antilope, une coupe céphalomorphe et une corne à boire décorée d'un lézard et d'un motif emprunté au tatouage féminin. Il fut présenté aussi un clysoir *Fing Bukaan* en bois, il serait d'origine royale en présence de la représentation d'un charançon, symbole royal. Un oracle à frottement, nommé *itoom* en bois, qui était zoomorphe. L'*itoom* était un objet qui servait de divination, il était employé pour découvrir les voleurs³¹⁸.

Les Tshwa étaient dispersés sur le territoire Kuba. À la cour du *nyim*, le *yool bantshwa* était le représentant des Tshwa dont le rôle était d'offrir au roi les tribus de chasse³¹⁹. Leur art se résumait à la copie de masques Kuba. Un masque en bois et en métal, ayant perdu les perles et d'autres éléments qui le couvraient, fut présenté à l'exposition de 1973 (*fig. 19*). Ce masque était une adaptation de moindre valeur du masque *bwoon*³²⁰ (nommé aussi *mboom*), masque de Bushoong³²¹.

Les Binji étaient d'origine Kuba et ils se situaient à l'Est de leur territoire. Certaines caractéristiques esthétiques des Kuba étaient perçues dans leur art comme ce fut le cas des deux œuvres présentées dans l'exposition de 1973, une statuette en bois figurant un éléphant³²² qui aurait été un oracle à frottement, des dessins en entrelacs situés sur les pattes

316 *Ibid.*

317 *Ibid.*

318 *Ibid.*

319 *Ibid.*

320 Le frond caractéristique du masque *mboom* est amplifié dans le masque Tshwa. CORNET, Joseph-Aurélien, *Art de l'Afrique Noire au pays du fleuve Zaïre*, Bruxelles, Arcade, 1972.

321 *Trésors de l'art traditionnel*, (cat. expo., Kinshasa, IMNZ (Académie des Beaux-arts), 13 septembre au 18 octobre 1973), Kinshasa, IMNZ, 1973.

322 Chez les Kuba les *itoom* représentent en général des crocodiles, des rhinocéros, des chiens, des lézards ou des phacochères même si pour certains oracles à frottement il était difficile de savoir ce qui est représenté. CORNET, Joseph-Aurélien, *Art de l'Afrique Noire au pays du fleuve Zaïre*, Bruxelles, Arcade, 1972.

de l'éléphant se rapprochant de ceux des Kuba. Un masque *mbwadi* réalisé en bois noirci, perles et plumes sur lequel sont inscrits des dessins proches des Kuba sur la nuque et les joues³²³.

Les Nkutshu étaient situées entre le Sankuru et la Luhenye. L'influence Kuba apparaît sur une coupe en bois figurant une tête humaine élargie sur le haut des tempes³²⁴ (fig. 20).

Les Songye³²⁵ habitaient au sud-est du Zaïre, c'est-à-dire dans les provinces du Kasai occidental et oriental, du Katanga, du Maniema (annexe carte 4). Les Songye avaient un système de lignage patrilineaire³²⁶.

Leur art était composé de sous-styles inspirés des styles de leurs voisins, notamment les Luba et Luluwa. L'art caractéristique Songye était un art aux formes géométriques. Les thèmes étaient peu nombreux mais leur production était abondante, composée de masques et de statues fétiches. Il n'y eut pas de statues d'ancêtres³²⁷.

Les masques *tshifwebe* étaient d'un style proprement Songye : les crânes à longue crête (la présence ou l'absence de crête permettait de savoir si ce fut un masque masculin ou un masque féminin, le masque féminin n'ayant pas cette crête), les yeux en fente, les bouches en volumes géométriques. Les masques *tshifwebe* étaient très reconnaissables. Les formes étaient rehaussées de couleurs en forme de stries parallèles³²⁸.

Les statues fétiches *manga* (singulier *buanga*) représentaient le plus souvent des personnages masculins, non pas le corps entier, mais juste le torse et la tête. Les *manga* étaient fabriquées au moyen de différents matériaux, tels le bois, le métal³²⁹. La statue présentée à l'exposition de 1973 fut en bois, plumes, peaux, métal et perles. Le visage était recouvert de cuivre disposé sur le front, qui également entourait les yeux et le nez. Le ventre possédait une fermeture métallique qui permettait de protéger des ingrédients magiques, les *bijimba*. La coiffure était constituée de plumes et de peaux. Les colliers étaient en peau également. Lors

323 *Trésors de l'art traditionnel*, (cat. expo., Kinshasa, IMNZ (Académie des Beaux-arts), 13 septembre au 18 octobre 1973), Kinshasa, IMNZ, 1973.

324 *Ibid.*

325 Le nom Songye n'était pas le véritable nom de l'ethnie qui était Yembe ou Bayembe. CORNET, Joseph-Aurélien, *Art de l'Afrique Noire au pays du fleuve Zaïre*, Bruxelles, Arcade, 1972.

326 *Ibid.*

327 *Ibid.*

328 *Ibid.*

329 *Ibid.*

de la cérémonie, la statue était secouée ce fut la raison de la présence de trous aux aisselles qui permettaient de fixer des bâtons³³⁰.

Les Luba étaient localisés au Katanga et au Kasai (*annexe carte 4*). Leur système de lignage était patrilinéaire ou matrilineaire, cela dépendait des tribus qui avaient été envahies³³¹.

Les Luba furent des envahisseurs qui avaient mis en place une monarchie dont le roi avait des pouvoirs surnaturels et était entouré d'une cour. Ils étaient parvenus à réunir des tribus et à donner naissance au royaume Luba au XVIème siècle. Bien que l'art Luba fut produit abondamment, il fut détruit en partie à cause du culte du *riamba*³³² dont la pratique était devenue nationale³³³.

L'art Luba était réaliste, avec une prépondérance de la représentation de la femme en tant que mythe fondateur de l'ethnie mais aussi de sa place dans la société Luba. La femme dans la statuaire n'était que peu représentée en maternité, elle était représentée seule en cariatide pour les sièges, en porteuse de coupe, le *mboko*, dont la plus connue est la porteuse de coupe du « maître de Buli »³³⁴, en pendentif, en canne de chef, en porte-flèches, etc..³³⁵

Par ailleurs, les thèmes de la statuaire Luba figuraient les ancêtres, les esprits, les statuettes d'initiation et les fétiches.³³⁶

Les fétiches, la plupart du temps avaient les mains sur le ventre, et contenaient des ingrédients magiques au niveau du ventre ou de la tête³³⁷. Lors de l'exposition de 1973, un fétiche féminin de protection, *Kamuanya Kahombe* (*fig. 21*) réalisé en bois, perles, tige métallique fut présenté. La substance magique se situait dans la tête³³⁸.

Le masque Luba le plus connu est le masque *kifwebe*, mais sa représentation était différente de la statuaire et des autres masques Luba, puisqu'il était de forme géométrique et rond (se

330 *Trésors de l'art traditionnel*, (cat. expo., Kinshasa, IMNZ (Académie des Beaux-arts), 13 septembre au 18 octobre 1973), Kinshasa, IMNZ, 1973.

331 CORNET, Joseph-Aurélien, *Art de l'Afrique Noire au pays du fleuve Zaïre*, Bruxelles, Arcade, 1972.

332 Le culte du *riamba* était le culte du chanvre. *Ibid.*

333 *Ibid.*

334 Cette sculpture est conservée au MRAC depuis 1913, elle avait été pour Frans Olbrechts le point de départ de ses recherches qui avaient abouti à la découverte d'un maître, d'une école Buli. Même si le nom de l'artiste n'était pas connu et ne le sera jamais, cela permettait à la sculpture d'art traditionnel africain être considérée comme venant d'un sculpteur, d'un artiste dans son atelier.

335 CORNET, Joseph-Aurélien, *Art de l'Afrique Noire au pays du fleuve Zaïre*, Bruxelles, Arcade, 1972.

336 *Ibid.*

337 CORNET, Joseph-Aurélien, *Art de l'Afrique Noire au pays du fleuve Zaïre*, Bruxelles, Arcade, 1972.

338 *Trésors de l'art traditionnel*, (cat. expo., Kinshasa, IMNZ (Académie des Beaux-arts), 13 septembre au 18 octobre 1973), Kinshasa, IMNZ, 1973.

rapprochant de l'art Songye). Le *kifwebe* était utilisé par les sociétés initiatiques³³⁹. Un masque fut présenté à l'exposition d'art traditionnel en 1973, le *yangango*. Il serait une sous-catégorie des masques *kifwebe*. Le *Yangango* était réalisé en bois et en fibres³⁴⁰.

Des tables rituelles *Lukusa* étaient présentées lors de danses et de cérémonies dans la société des Bambudye. Lors de leur utilisation, elles étaient portées par des femmes et étaient recouvertes. Il fut présenté en 1973, une table rituelle en bois sculptée en reliefs aux gravures symboliques, surmontée de deux têtes (*fig.22*)³⁴¹.

Il fut présenté également un instrument de divination *Lubuko* (ou *katatora*) en bois considéré comme exceptionnellement grand, ce *Lubuko* était réalisé d'un seul tenant, représentant une tête humaine au-dessus d'une forme rectangulaire vide en son centre³⁴². Il était utilisé pour connaître la raison de la colère d'un ancêtre (lorsqu'une personne était malade ou était frappée d'un malheur)³⁴³.

Chez les Luba, il eut différents sous-styles. Dans le nord du Katanga, dans les tribus matrilineaires, l'art était réaliste, au sud, dans les tribus patrilineaires l'art plus abstrait, moins détaillé plus schématique et plus décoratif³⁴⁴

Il fut présenté également deux objets de la vie, un peigne en bois décoré de point-cercles étant généralement rencontrés dans la sculpture en ivoire (pendentifs) dont la partie supérieure figure une tête et une amulette en ivoire représentant un personnage féminin. Pour cette amulette, il était écrit dans la catalogue d'exposition de 1973 qu'elle a une « attitude fréquente dans ce genre d'objet »³⁴⁵ sans préciser laquelle, ni si la représentation était globale ou tronquée. En général, la femme représentée posait les mains sur la poitrine, le décor pouvait être géométrique constitué de points-cercles.

339 CORNET, Joseph-Aurélien, *Art de l'Afrique Noire au pays du fleuve Zaïre*, Bruxelles, Arcade, 1972.

340 *Trésors de l'art traditionnel*, (cat. expo., Kinshasa, IMNZ (Académie des Beaux-arts), 13 septembre au 18 octobre 1973), Kinshasa, IMNZ, 1973.

341 *Ibid.*

342 *Ibid.*

343 CORNET, Joseph-Aurélien, *Art de l'Afrique Noire au pays du fleuve Zaïre*, Bruxelles, Arcade, 1972.

344 *Ibid.*

345 *Trésors de l'art traditionnel*, (cat. expo., Kinshasa, IMNZ (Académie des Beaux-arts), 13 septembre au 18 octobre 1973), Kinshasa, IMNZ, 1973, p. 40.

Un objet de prestige fut présenté également, un sommet de canne en bois et en métal figurant une statue³⁴⁶. Les cannes étaient réservées aux chefs puisqu'elles exprimaient leur pouvoir³⁴⁷.

Les Hemba habitaient dans la province du Katanga au Zaïre.

L'art Hemba avait fait partie du style Luba mais en fut distinct par sa quantité de production plus importante et une diminution de la qualité esthétique³⁴⁸.

Cet art possédait trois formes considérées comme importantes, la première étant les statues d'ancêtres dont le réalisme était supérieur à celui des Luba. Contrairement à l'art Luba, les statues de représentation masculine étaient fréquentes. Il fut présenté lors de l'exposition de 1973, deux statues d'ancêtres nommé *Lusingiti*, l'une représentant un homme ayant les mains sur le ventre, la posture et le visage semblables à l'art Luba (*fig. 23*) pour la seconde statue, elle ne fut pas détaillée. Il fut aussi présenté un masque de protection *Soko Mutu* en bois figurant un singe (*fig.24*), sa fonction était la protection et il était placé dans les maisons.

La seconde forme d'art des Hemba était constituée par les *Kabeja* qui étaient des statues représentant deux personnages jumelés de style Janus, une femme et un homme opposés par le dos, portant sur leurs têtes un réceptacle pour les ingrédients magiques. Ces statues étaient considérées comme des fétiches. Lors de l'exposition de 1973, il avait été présentés deux statues *Kabeja* en bois ainsi qu'une statuette fétiche au corps scarifié dont la tête était surmontée d'une corne contenant des matières magiques. L'objet aurait servi de couvercle à unealebasse fétiche.

Quant à la troisième forme, il s'agissait d'objets tels les sièges de chef réalisés d'un seul tenant de bois découpant une ou plusieurs cariatides féminines portant un plateau. Il fut présenté un tabouret en bois, *Kiona*, sans qu'il n'y eu de détail³⁴⁹.

Les Lega vivaient dans la région du Kivu (*annexe carte 4*). Ils étaient également appelés Walega, Balega, Warega, etc³⁵⁰.

Le Kivu se situe dans une région volcanique luxuriante et donne accès au superbe Parc National des Virunga, riche par sa flore et sa faune, permettant aux artistes d'accéder à une matière première abondante. Le bois et l'ivoire étaient couramment travaillés, mais également

³⁴⁶*Ibid.*

³⁴⁷CORNET, Joseph-Aurélien, *Art de l'Afrique Noire au pays du fleuve Zaïre*, Bruxelles, Arcade, 1972.

³⁴⁸*Trésors de l'art traditionnel*, (cat. expo., Kinshasa, IMNZ (Académie des Beaux-arts), 13 septembre au 18 octobre 1973), Kinshasa, IMNZ, 1973.

³⁴⁹*Ibid.*

³⁵⁰CORNET, Joseph-Aurélien, *Art de l'Afrique Noire au pays du fleuve Zaïre*, Bruxelles, Arcade, 1972.

l'os, les cornes de phacochères, ou d'hippopotame, les carapaces de tortues, les pattes d'éléphants pour les masques, ainsi que les Calebasses³⁵¹.

La société *Bwami* était le cœur de la société des Lega, elle était politique mais aussi culturelle puisque sans elle l'art Lega n'existerait pas. Les membres de la société *Bwami* étaient nommés les *Bami* qui possédait plusieurs niveaux dont l'entrée se faisait par des rites d'initiation et accueillait les femmes et les hommes. Il existait cinq niveaux d'initiation pour les hommes étant eux-même constitués de sous-niveaux. Les trois derniers niveaux étaient le *ngandu*, le *yananio* et le *kindi*. Chaque niveau d'initiation possédait ses statues et ses masques, par exemple pour deux sous-niveaux du *yananio*, ils utilisaient des petits masques de bois. Pour le niveau le plus élevé, c'est-à-dire le *kindi*, il y avait l'utilisation de masques en ivoire nommés *lukungu*³⁵².

En 1948, l'administration coloniale décida que la société *Bwami* était illégale et interdite, ce qui entraîna son déclin et sa perte. Lorsque la société fut de nouveau légale, à l'indépendance du Zaïre, la production artistique avait repris mais elle était orientée en direction des commandes touristiques³⁵³.

Lors de l'exposition d'art traditionnel fut présenté un masque en bois et fibres, sans plus d'informations³⁵⁴.

Les Ngombe habitent dans la région de l'équateur et du Haut-Zaïre. L'art Ngombe était davantage un art décoratif qu'un art de la statuaire qui n'existait que comme objet de rituel funéraire, représentant un personnage en terre. L'art décoratif était utilisé pour les objets du quotidien comme les armes. En 1973, il fut présenté à l'exposition d'art traditionnel un siège de chef, le *Bokunde* réalisé en bois recouvert de clous disposés en zigzags³⁵⁵.

351 *Trésors de l'art traditionnel*, (cat. expo., Kinshasa, IMNZ (Académie des Beaux-arts), 13 septembre au 18 octobre 1973), Kinshasa, IMNZ, 1973.

352 *Ibid.*

353 CORNET, Joseph-Aurélien, *Art de l'Afrique Noire au pays du fleuve Zaïre*, Bruxelles, Arcade, 1972.

354 *Trésors de l'art traditionnel*, (cat. expo., Kinshasa, IMNZ (Académie des Beaux-arts), 13 septembre au 18 octobre 1973), Kinshasa, IMNZ, 1973.

355 *Ibid.*

Les Ngbaka habitaient au nord ouest du Zaïre et plus exactement dans la région de l'Ubangi (*annexe carte 2*). Leur structure politique n'était pas centralisée mais les tribus vivaient les unes près des autres³⁵⁶.

L'art Ngbaka n'était pas considéré comme important mais il était représenté par une statuaire réaliste ou abstraite³⁵⁷, quantitativement importante et figurant les esprits des ancêtres.

Les masques étaient utilisés pour les rites d'initiation et représentaient des visages humains aux traits simplifiés. Il fut exposé en 1973 un masque de circoncision *Ndangala* en bois considéré comme exceptionnel sans que l'iconographie de cette œuvre soit montrée. Ce masque présentait des oreilles percées et des scarifications au-dessus du nez.

A l'exposition d'art traditionnel de 1973³⁵⁸, n'ont pas été présentés les objets du quotidien décorés comme les pipes, les cuillères ou les instruments de musique,

Les Mangbetu étaient présents dans le nord-est du Zaïre (entre la rivière Bomokandi et la rivière Nepoko) dans la région de l'Uele (*annexe carte 2*). Ils étaient originaires du Soudan et voisins des Zandé et exerçaient sur eux une influence artistique³⁵⁹.

En ce qui concernait la politique, Joseph- Aurélien Cornet écrivait dans son ouvrage *Art de l'Afrique noire au pays du Fleuve Zaïre* de 1972 que les Mangbetu avaient une « histoire [qui] commence réellement avec le roi Nabiembali »³⁶⁰, il avait envahi la région de l'Uele et « parvint à centraliser le pouvoir et à organiser un royaume qui, malgré diverses vicissitudes, a duré jusqu'à l'avènement de la colonisation »³⁶¹. Le règne de Nabiembali (1815-1860) avait été considéré comme l'apogée politique et culturelle des Mangbetu selon Alfred Fierro³⁶², ce qui n'était pas le cas de Joseph-Aurélien Cornet qui considérait que l'apogée des Mangbetu était sous le règne du petit-fils de Nabiembali, le roi Munza.

Pour soumettre les peuples conquis le roi épousait la fille de la famille du chef. Il existait chez les Mangbetu un art de la cour développé par les aristocrates³⁶³.

356 CORNET, Joseph-Aurélien, *Art de l'Afrique Noire au pays du fleuve Zaïre*, Bruxelles, Arcade, 1972.

357 *Ibid.*

358 *Trésors de l'art traditionnel*, (cat. expo., Kinshasa, IMNZ (Académie des Beaux-arts), 13 septembre au 18 octobre 1973), Kinshasa, IMNZ, 1973.

359 CORNET, Joseph-Aurélien, *Art de l'Afrique Noire au pays du fleuve Zaïre*, Bruxelles, Arcade, 1972.

360 *Ibid.*, p. 288.

361 *Ibid.*, p. 288.

362 Alfred Fierro est archiviste-paléographe et conservateur à la BN, FIERRO, Alfred, « Mangbetu », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], <http://www.universalis.fr/encyclopedie/mangbetu/>, consulté le 29 mars 2020.

363 CORNET, Joseph-Aurélien, *Art de l'Afrique Noire au pays du fleuve Zaïre*, Bruxelles, Arcade, 1972.

Les Mangbetu étaient connus pour leur architecture et pour leurs représentations de têtes humaines figurant leur propre allongement artificiel du crâne que l'on retrouve par exemple sur les terres cuites, les instruments de musique, les couteaux, etc. L'art mangbetu était un art réaliste³⁶⁴.

La chute de la royauté était considérée comme mettant fin à l'art mangbetu³⁶⁵.

Lors de l'exposition de 1973, fut présenté un couteau en bois et fer dont le manche se terminait par une tête et un récipient anthropomorphe³⁶⁶, nommé *Nedodo*, en terre cuite.

Les Zande étaient connus sous plusieurs noms, les Azandé³⁶⁷ mais également les Niam-Niam³⁶⁸ et ils habitaient au Nord du Zaïre, au Soudan du Sud et en République Centrafricaine. Au Zaïre, ils étaient localisés dans la région de l'Uele près des Mangbetu avec lesquels ils avaient été en conflits³⁶⁹. Pour Joseph-Aurélien Cornet³⁷⁰, les Zande étaient originaires du Soudan alors que pour Roger Meunier³⁷¹, ils étaient potentiellement originaires du Tchad.

Les Zande soumettaient les tribus vaincues en les obligeant à adopter leur langage et leurs coutumes. Ils étaient hiérarchisés, le seigneur ou *avoungoura* dominait les serfs. Lorsqu'une tribu était vaincue, le chef était destitué de sa fonction mais gardait ses attributions religieuses toutefois, il était remplacé par l'avoungoura qui prélevait récolte et ivoire. Les Zandé étaient considérés comme de redoutables guerriers³⁷².

Dans le catalogue exposition *Trésors de l'art traditionnel*, il fut précisé que la production d'art Zande n'existait pratiquement plus³⁷³. Si l'art Zande existait dans son propre style³⁷⁴, il pouvait ressembler à l'art Mangbetu car certains chefs Zande passaient des commandes aux artistes Mangbetu.

364Ibid.

365Ibid.

366*Trésors de l'art traditionnel*, (cat. expo., Kinshasa, IMNZ (Académie des Beaux-arts), 13 septembre au 18 octobre 1973), Kinshasa, IMNZ, 1973.

367MEUNIER, Roger, « Zandé ou Azandé », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], <http://www.universalis.fr/encyclopedie/zande/>, consulté le 20 mai 2020.

368CORNET, Joseph-Aurélien, *Art de l'Afrique Noire au pays du fleuve Zaïre*, Bruxelles, Arcade, 1972.

369Ibid.

370Ibid.

371Roger Meunier est professeur à l'université de Paris VIII et assistant de recherche à l'école Pratique des Hautes Études. MEUNIER, Roger, « Zandé ou Azandé », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], <http://www.universalis.fr/encyclopedie/zande/>, consulté le 20 mai 2020.

372CORNET, Joseph-Aurélien, *Art de l'Afrique Noire au pays du fleuve Zaïre*, Bruxelles, Arcade, 1972.

373*Trésors de l'art traditionnel*, (cat. expo., Kinshasa, IMNZ (Académie des Beaux-arts), 13 septembre au 18 octobre 1973), Kinshasa, IMNZ, 1973.

374CORNET, Joseph-Aurélien, *Art de l'Afrique Noire au pays du fleuve Zaïre*, Bruxelles, Arcade, 1972.

Deux styles caractérisaient les statuettes Zande, l'un réaliste et l'autre abstrait qui était utilisé par la société du Mani, en faible quantité. Les masques Zande étaient très rares et auraient été utilisés pour la société Mani³⁷⁵.

Leurs armes étaient typiques de la région. Il s'agissait de couteaux à jet qui étaient placés dans les boucliers des guerriers Zandé. Ils étaient fabriqués en fer et étaient gravés de dessins géométriques qui représentaient des hommes, des lézards et des serpents mais de manière schématique³⁷⁶. Un couteau de jet, *Pinga* ou *kpinga*, en fer fut présenté à l'exposition de 1973.

Nous l'avons évoqué, des œuvres d'art traditionnelles en provenance de ces ethnies ont pu être l'objet de découvertes et appréciés par les conférenciers lors de la visite de l'exposition *Trésors de l'art traditionnel*.

II 3 L'exposition : *Trésors de l'art traditionnel*

La visite de l'exposition *Trésors de l'art traditionnel* à l'Académie des Beaux-arts de Kinshasa le matin du 12 septembre 1973, eut lieu après le discours inauguration de Bokonga Ekanga Botombele et avant la conférence de Joseph Aurélien Cornet *Approches de l'art négro-Africain*. L'exposition resta ouverte au public du 13 septembre au 18 octobre 1973.

Dans son discours Bokonga Ekanga Botombele³⁷⁷ inclut cette exposition dans le Congrès Extraordinaire, *l'AICA à la rencontre de l'Afrique* la considérant comme une rencontre entre le passé exprimé par l'art traditionnel.

Bokonga Ekanga Botombele supposait que pour avoir une connaissance absolue de l'art traditionnel, il fallait l'observer in situ, lors de son utilisation. Dans les musées, les œuvres d'art étaient isolées de leur environnement pour ne laisser place qu'à l'esthétique.

L'exposition avait été rendue possible par la création de l'IMNZ qui, durant trois ans, opéra un rassemblement d'œuvres traditionnelles typiques de l'ensemble du Zaïre qui était dans un processus de finalisation en 1973. Les responsables de l'IMNZ, pour ici, leur première

³⁷⁵*Trésors de l'art traditionnel*, (cat. expo., Kinshasa, IMNZ (Académie des Beaux-arts), 13 septembre au 18 octobre 1973), Kinshasa, IMNZ, 1973.

³⁷⁶*Ibid.*

³⁷⁷Compte rendu 1 du congrès, 12 septembre 1973, Kinshasa, 1973, Archives de la Critique d'Art, FR ACA AICAI THE CONO28, CONO28-3/6.

exposition ont marqué leur volonté de présenter une partie des collections, « les meilleures pièces récoltées »³⁷⁸

Sarah Van Beurden³⁷⁹, nuance cette intention affirmant que le directeur de l'IMNZ, Monsieur Lucien Simon Cahn, ne voulait pas programmer cette exposition en raison de la surcharge de travail de son personnel qui était constitué de « trois étrangers et de huit assistants zaïrois »³⁸⁰, et que la collection de l'IMNZ, comprenant vingt cinq mille pièces, ne possédait pas un nombre suffisant de « grandes pièces » traditionnelles. Pour celles qu'elle possédait, Lucien Simon Cahn ne pouvait pas se permettre de risquer leur sécurité. Néanmoins, il obtint l'appui du Commissaire de la Culture et des Arts, Bokonga Ekanga Botombele qui permit la mise en place de l'exposition.

Concernant le titre de l'exposition *Trésors de l'art traditionnel*, le mot *Trésors* renvoyait à des sens différents, c'est-à-dire qu'il évoquait la valeur culturelle (multiples œuvres d'art traditionnel) mais aussi la valeur financière ou économique qui n'était pas ignorée du régime de Mobutu.³⁸¹

L'art traditionnel, au singulier, faisait référence aux œuvres des quatre cents ethnies du Zaïre. Mais lors de l'exposition, seulement vingt-trois ethnies furent représentées dont quatre quantitativement plus que les autres dont les Kuba (trente et une œuvres d'art), les Kongo (représenté avec dix-huit pièces), et les Pende (avec quinze œuvres d'art) et les Leele (avec douze pièces d'œuvres d'art).

C'est ainsi que cent trente-quatre pièces sur vingt-cinq mille conduisirent à penser que cette exposition était partielle et ne présentait pas de bilan de l'art traditionnel. Elle était partielle non seulement par le nombre limité de pièces exposées mais aussi par l'approche esthétique, présentant le chef-d'œuvre et écartant la présentation de la diversité de l'art traditionnel du Zaïre. Ce rapport à l'esthétique réduisait l'art traditionnel à l'art (Kuba, Kongo, etc.)³⁸².

Certaines des cent trente-quatre œuvres d'art étaient uniques, introuvables ailleurs. l'IMNZ voulait rivaliser avec d'autres musées, étant à la pointe de la recherche scientifique avec l'étude des collections par des jeunes chercheurs, dont les sujets portaient sur la culture matérielle des Teke, les masques mbuyu des Pende, les vanneries des Kongo.

378Compte rendu 1 du congrès, 12 septembre 1973, Kinshasa, 1973, Archives de la Critique d'Art, FR ACA AICAI THE CONO28, CONO28-3/6, p. 2.

379VAN BEURDEN, Sarah, *Authentically African*, États-Unis, Ohio University Press, 2015, p. 176.

380Compte rendu du congrès, 13 septembre 1973, Kinshasa, 1973, Archives de la Critique d'Art, FR ACA AICAI THE CONO28, CONO28-3/6, p. 7.

381VAN BEURDEN, Sarah, *Authentically African*, États-Unis, Ohio University Press, 2015, p. 176.

382*Trésors de l'art traditionnel*, (cat. expo., Kinshasa, IMNZ (Académie des Beaux-arts), 13 septembre au 18 octobre 1973), Kinshasa, IMNZ, 1973.

L'exposition *Trésors de l'art traditionnel* permettait d'illustrer ce qui était évoqué sur l'art traditionnel au cours des conférences. Le choix de l'esthétique ne revenait-il pas à considérer ce que Giulio Carlo Agran avait évoqué sur les expositions en Europe où les visiteurs « ne parviennent pas à placer ces objets dans leur véritable contexte, malgré les étiquettes indiquant leur pays de provenance »³⁸³. La réponse fut négative, non seulement par la localisation de l'exposition (le Zaïre) et par les conférences et donc les explications mais aussi par une contextualisation concernant cet art traditionnel.

Le « catalogue analytique », présentait les fouilles de l'âge de fer et les objets de vingt-trois ethnies. Un focus sur chaque œuvre inscrivait le nom de chaque œuvre, le numéro attribué par l'IMNZ, sa composition, sa dimension, la zone de découverte³⁸⁴, augmenté d'une courte explication et/ou description. Une lettre et un numéro accolés à la description permettaient de rapporter l'œuvre du « catalogue numérique » au « catalogue analytique ».

À la fin du catalogue d'exposition, une iconographie présente dix-neuf œuvres d'art de onze ethnies dont quatre objets d'art Kongo (chasse-mouches, trompe traversière, poire à poudre et crucifix), deux objets d'art Pende (un masque Fumbu ya mfumu et une statue), deux objets d'art Suku (un masque Hembra et un masque Pakasa), deux objets d'art Kuba (un objet de prestige et un masque), deux objets d'art Luba (statuette Kamuanya Kahombe et une table rituelle, Lukasa), deux objets d'art Hembra (une statuette d'ancêtre, lusingiti et un masque soko mutu), un objet d'art Yaka (un tambour à fente, Nkonke Ngombo), un objet de culte, un Nzambi de l'art Holo, un masque de l'art Tshwa, un masque Pwo de l'art Tshokwe et une coupe de l'art Nkutshu.

Les invitations envoyées à chaque congressiste étaient accompagnées d'un programme du congrès qui était soit en français, soit en anglais, augmenté d'une iconographie différente (celui en anglais n'avait pas la même iconographie que celui en français).

En regroupant l'iconographie des deux programmes, furent présentées dix-huit œuvres d'art traditionnelle et deux œuvres modernes qui avaient été des peintures de Mode Muntu (non présenté lors de l'exposition d'art moderne).

383Compte rendu du congrès, 13 septembre 1973, Kinshasa, 1973, Archives de la Critique d'Art, FR ACA AICAI THE CONO28, CONO28-3/6, p. 10.

384Exemple : « B 23 statues funéraires – Ntadi – numéro IMNZ : 73.162.4
Stéatite – traces de peinture noire – hauteur : 276 mm
Zone de Boma »

Trésors de l'art traditionnel, (cat. expo., Kinshasa, IMNZ (Académie des Beaux-arts), 13 septembre au 18 octobre 1973), Kinshasa, IMNZ, 1973, p. 17.

Il n'existait pas toujours de rapport entre les œuvres présentées dans ce programme et dans le catalogue, voire même à l'exposition. Un masque de l'ethnie des Pende *pumbuya mfumu* présenté dans les deux, programme et catalogue, mais la représentation photographique n'est pas identique (*fig. 11 et 12*). Il était photographié dans le catalogue d'exposition de face sur un support métallique alors que le masque du programme était à mi-profil sur une table.

Les œuvres d'art traditionnelles à l'Académie des Beaux-arts de Kinshasa étaient « élégamment présentée, sous les projecteurs, dans une ambiance grise et une atmosphère révérencielle »³⁸⁵. Cette façon de montrer les œuvres se retrouvait dans l'iconographie du catalogue d'exposition, elle présentait une œuvre dont le fond était la plupart du temps gris clair, à l'exception de deux œuvres, le masque *fumbu ya mfumu* et de la statue de l'ethnie Pende sur fond blanc.

L'Exposition ouverte du 13 septembre au 18 octobre 1973 était réalisée à l'attention des congressistes mais aussi à celle de la population zaïroise, comme il était spécifié dans l'introduction du catalogue « les habitants de Kinshasa auront l'occasion d'admirer... »³⁸⁶, sans précisions sur les modalités de visites.

Trésors de l'art traditionnel avait été apprécié par les congressistes. Dans une lettre du 26 septembre 1973 envoyée à Bokonga Ekanga Botombe, Guy Weelen écrivit « cette merveilleuse exposition d'art traditionnel présentée au nouveau musée dont la beauté et l'intensité obligeaient les congressistes à parler à voix basse comme lorsque l'on se trouve dans un lieu sacré. »³⁸⁷, dans d'autres lettres également on retrouve cet enthousiasme contrairement à l'exposition d'art moderne qui n'était pas ou peu évoquée.

II 4 Le IIIème Congrès extraordinaire de l'AICA en 1973 à Kinshasa : un immense événement pour quelles conséquences sur l'art traditionnel ?

II 4 1 L'idée d'une exposition internationale.

L'exposition *Trésors de l'art traditionnel*, a connu un grand succès auprès des congressistes, Guy Weelen a exprimé sa satisfaction également à Joseph-Aurélien Cornet, dans une lettre

385BEURDEN, Sarah Van, « *elegantly presented, Under spotlights, in a grey ambience and a reverential atmosphere* », *Authentically African*, États-Unis, Ohio University Press, 2015, p.176.

386*Trésors de l'art traditionnel*, (cat. expo., Kinshasa, IMNZ (Académie des Beaux-arts), 13 septembre au 18 octobre 1973), Kinshasa, IMNZ, 1973, p. 5.

387Lettre de Guy Weelen pour Bokonga Ekanga Botombe, Paris, 26 septembre 1973, Archives de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 2/2, IIIe Congrès extraordinaire de l'AICA à Kinshasa (1973).

datant du 28 septembre 1973 « Je reste encore très ému par la visite de l'exposition d'art traditionnel que vous avez organisée à l'occasion de ce congrès, je dois dire qu'elle était superbe et les pièces en étaient remarquablement choisies. »³⁸⁸.

Mais déjà, une conversation entre René Berger et Bokonga Ekanga Botombe lors du congrès évoquait l'idée que l'exposition *Trésors de l'art traditionnel* deviendrait une exposition itinérante, qui prendrait place dans les musées d'Europe et d'Amérique³⁸⁹. Le titre devait changer. Guy Weelen avait dans sa lettre³⁹⁰ demandé à Joseph Aurélien Cornet ce qu'il pensait du titre *les chemins de l'authenticité – l'art retrouvé*. Il n'eut pas de réponse.

Ce titre avait plusieurs sens, *l'art retrouvé*, dans l'authenticité, c'est-à-dire après la colonisation, l'Africain était considéré (par Mobutu entre autres) comme étant dépersonnalisé car ayant perdu sa culture et l'authenticité, l'art aidait à retrouver ses racines. Un autre sens sur *l'art retrouvé* était celui d'une restitution.

Pour que le projet d'exposition en Europe et en Amérique aboutît, René Berger et Bokonga Ekanga Botombe avaient choisi Guy Weelen comme coordinateur et responsable de l'organisation. Un sondage favorable auprès des congressistes marqua la volonté à aider si nécessaire. Il s'ensuivit des échanges de courriers entre Joseph-Aurélien Aurélien Cornet, Guy Weelen et Botembele³⁹¹

388 Lettre de Guy Weelen pour Joseph-Aurélien Cornet, Paris, 28 septembre 1973, Archives de la critique d'art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 2/2, III^e Congrès Extraordinaire de l'AICA à Kinshasa (1973).

389 *Ibid.*

390 *Ibid.*

391 La lettre du 28 septembre 1973, Guy Weelen avait demandé à Joseph Aurélien Cornet de pouvoir connaître les œuvres d'art traditionnelles qu'il serait intéressant de présenter. Il souhaitait également pouvoir connaître le volume approximatif des caisses pour évaluer les frais de transport et le prix de l'assurance couvrant les œuvres, ces deux dernières informations ne figuraient pas dans les lettres échangées. A cela, Guy Weelen avait demandé si le ministre de la Culture et des Arts, Bokonga Ekanga Botombe, serait prêt à prendre une partie des frais de l'exposition, c'est-à-dire le transport, l'assurance et les catalogues. Il n'y eut pas de réponse à cette question.

Joseph Aurélien Cornet avait écrit à Guy Weelen, que les œuvres à exposer seraient proches de celle de l'exposition *Trésors de l'art traditionnel* concernant Paris, l'invitant à se référer au catalogue qui contient la liste complète des œuvres présentées ainsi que les références muséologiques du Musée de Kinshasa même si l'ensemble iconographique des œuvres n'y figure pas.

Suite à la lettre de Joseph Aurélien Cornet du 9 octobre 1973, C. Duriau écrivit le 18 octobre 1973, de la part de Guy Weelen à Joseph Aurélien Cornet pour obtenir une douzaine de catalogues exposition *Trésors de l'art traditionnel*.

Une lettre du 14 novembre 1973 fut adressée à Bokonga Ekanga Botombe par Guy Weelen pour lui demander également les volumes approximatifs des caisses pour savoir le prix du transport des œuvres et le prix de l'assurance couvrant les œuvres. De plus pour pouvoir connaître les œuvres d'art traditionnelles intéressantes à présenter lors d'une exposition en Europe et en Amérique, il avait demandé plusieurs catalogues de l'exposition d'art traditionnel de 1973. Ces informations étaient nécessaires pour pouvoir poursuivre les demandes aux musées qu'il avait effectués et donc mené à bien le projet d'exposition en dehors du territoire zaïrois.

Après une longue période, il eut la réponse concernant les catalogues d'exposition de la part de Joseph Aurélien Cornet, lettre datant du 5 novembre 1975 pour Guy Weelen, il lui avait écrit qu'ils étaient en rupture de stock, mais il pouvait en demander la réimpression d'un certain nombre et lui envoyer. Après cette lettre, il n'y eut plus d'informations concernant le projet d'exposition d'art traditionnel zaïrois, car Guy Weelen n'eut pas les informations attendues.

Si l'idée d'exposition itinérante semblait prendre forme, Joseph Aurélien Cornet fit part de son sentiment à Guy Weelen dans sa lettre du 9 octobre 1973, « la proposition généreuse d'exposition itinérante me laisse personnellement perplexe »³⁹² pour une bonne raison, celle de devoir mettre à disposition du personnel de l'IMNZ pendant plusieurs mois pour l'organisation d'une exposition à l'étranger.

Joseph-Aurélien Cornet avait précisé que l'IMNZ avait un programme rempli « encore est-il insuffisant, vue l'urgence et l'importance de la tâche à accomplir »³⁹³. Même s'il restait mitigé, il avait précisé qu'il ne décidait contrairement aux autorités supérieures, c'est-à-dire le Président Mobutu conseillé par Bokonga Ekanga Botombe³⁹⁴.

Par ailleurs, Joseph-Aurélien Cornet avait soumis à son supérieur, Lucien Simon Cahen, le projet de présenter l'exposition *Trésors de l'art traditionnel* à Lubumbashi en associant les étudiants de la ville³⁹⁵. L'exposition qui aurait dû être présentée en novembre 1973 dans le cadre d'un colloque universitaire mais le projet a été refusé à son « grand soulagement »³⁹⁶, vraisemblablement en raison du programme de l'IMNZ.

L'IMNZ était très occupé avec les recherches d'œuvres sur le terrain pour ses collections, qui par la suite devaient être triées, classées et conservées dans des conditions acceptables dans l'attente d'un musée. A cela, il devait également se préparer à une restitution d'œuvre d'art en provenance de Belgique.

II 4 2 Histoire de la restitution au Zaïre

Lettre de Guy Weelen pour Joseph-Aurélien Cornet, Paris, 28 septembre 1973, Archives de la critique d'art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 2/2, III^e Congrès Extraordinaire de l'AICA à Kinshasa (1973).

Lettre de Joseph-Aurélien Cornet pour Guy Weelen, Kinshasa, 9 octobre 1973, Archives de la critique d'art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 2/2, III Congrès Extraordinaire de l'AICA à Kinshasa (1973).

Lettre de C. Duriau pour Joseph-Aurélien Cornet, Paris, 18 octobre 1973, Archives de la critique d'art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 2/2, III Congrès Extraordinaire de l'AICA à Kinshasa (1973).

Lettre de Guy Weelen pour Bokonga Ekanga Botombe, Paris, 14 novembre 1973, Archives de la critique d'art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 2/2, III Congrès Extraordinaire de l'AICA à Kinshasa (1973).

Lettre de Joseph-Aurélien Cornet pour Guy Weelen, Kinshasa, 5 novembre 1973, Archives de la critique d'art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 2/2, III Congrès Extraordinaire de l'AICA à Kinshasa (1973).

³⁹²Lettre de Joseph-Aurélien Cornet pour Guy Weelen, Kinshasa, 9 octobre 1973, Archives de la critique d'art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 2/2, III Congrès Extraordinaire de l'AICA à Kinshasa (1973).

³⁹³*Ibid.*

³⁹⁴*Ibid.*

³⁹⁵*Ibid.*

³⁹⁶*Ibid.*

La politique zaïroise avait joué un rôle fondamental depuis l'indépendance dans la demande de restitutions des œuvres d'art et par ses actions, elle permit le retour des œuvres avec la création de l'IMNZ et d'une protection juridique des œuvres d'art traditionnelles, même si cela doit être nuancé.

Cette demande n'était pas faite par la politique zaïroise due à une requête des ethnies voulant retrouver leurs objets, leurs œuvres d'art mais bien par la politique qui l'entendait comme une réparation du colonialisme qui pratiquait « un pillage systématique »³⁹⁷ selon les propos du Président Mobutu lors du IIIème congrès extraordinaire de l'AICA en 1973.

La Belgique, quant à elle, voulait donner une image d'un colonisateur bienveillant, paternaliste avec le Zaïre et ne pas parler de restitution mais d'offrir un cadeau³⁹⁸.

En 1973, il était prévu le retour de deux cents œuvres d'art africaines du MRAC à l'IMNZ à Kinshasa. Cette information avait été divulguée par Joseph-Aurélien Cornet lors de la discussion³⁹⁹ qui avait suivi conférence de Madame Nzembele *protection des œuvres artistiques anciennes et contemporaines en République du Zaïre*. Il en avait parlé comme d'une restitution (selon la retranscription) et non comme un cadeau et Monsieur Kangafu affirma « qu'il ne s'agit pas pour la Belgique, de restituer deux cents pièces de vitrines au Zaïre, mais qu'il faut entendre par là cette dette morale de la Belgique envers le Zaïre »⁴⁰⁰.

L'histoire de la restitution de la Belgique au Zaïre avait été traitée par Sarah Van Beurden dans son ouvrage *Authentically African* publiée en 2015. Une restitution qui devait être de deux cents œuvres d'art africaines et qui finalement avait été au nombre de mille quarante-deux œuvres d'art et objets ethnographiques entre 1976 et 1982⁴⁰¹.

Actuellement la Belgique reste sollicitée. Sur le site internet du MRAC, on peut constater que la restitution des œuvres sous le Président Mobutu est rappelée et que le MRAC n'évoque pas une restitution de mille quarante-deux objets ethnographies mais de cent quatorze objets.

Des questionnements restent d'actualité concernant le nombre d'œuvres d'art et objets ethnographiques censés être restitués : les chiffres annoncés passent de deux cents à mille quarante-deux et à cent quatorze. Lors du débat actuel sur la restitutions des œuvres africain,

397Compte-rendu 1 du Congrès, 12 septembre 1973, Kinshasa, 1973, Archives de la Critique d'Art, FR ACA AICAI THE CONO28, CONO28-3/6.

398BEURDEN, Sarah Van, *Authentically African*, États-Unis, Ohio University Press, 2015.

399Compte-rendu du Congrès, 13 septembre 1973, Kinshasa, 1973, Archives de la Critique d'Art, FR ACA AICAI THE CONO28, CONO28-3/6.

400Compte-rendu du Congrès, 13 septembre 1973, Kinshasa, 1973, Archives de la Critique d'Art, FR ACA AICAI THE CONO28, CONO28-3/6, p.13.

401BEURDEN, Sarah Van, *Authentically African*, États-Unis, Ohio University Press, 2015.

la restitution au Zaïre dans les années 1970 – 1980 est-elle prise en compte dans le débat, que ce soit en France ou en Belgique.

Au Zaïre, la demande de restitution d'œuvres d'art africain et plus particulièrement les œuvres des collections du MRAC à Tervuren en Belgique avaient été envisagée quelques mois avant l'Indépendance par un périodique de l'Association des Bakongo⁴⁰², *Notre Congo* en avril 1960. Ce périodique posait et remettrait en question l'appartenance des collections du Musée de Tervuren, étaient-elles Belges ou Zaïroises ? L'indépendance du Congo faisait du Zaïre un état libre et par conséquent, il pouvait avoir un droit sur le patrimoine national zaïrois et donc un droit sur les collections du musée Tervuren selon *Notre Congo*⁴⁰³.

C'est alors que des négociations eurent lieu pour permettre une séparation des structures politiques et des processus économiques Belges et Zaïrois. De prime abord, la restitution d'œuvres d'art n'avait pas été évoquée, ce que voulaient les négociateurs zaïrois était un transfert des avoirs des sociétés coloniales étant à la fois privés et étatiques. Les négociateurs belges avaient refusé puisque cela faisait perdre beaucoup à la Belgique : le Zaïre aurait une implantation dans les sociétés belges au Zaïre (devenant un grand actionnaire de ces sociétés). Par conséquent, il n'y eut pas de compromis sur ce point mais un transfert de demande sur les œuvres d'art, une demande de restitution par le Zaïre, qui portait au départ sur l'ensemble du Musée Royal d'Afrique Centrale (les bâtiments et les collections), qui fut réduite à une demande sur les collections d'œuvres d'art. Les œuvres d'art africaines étaient considérées comme des trésors dus à leur valeur financière et représentant le patrimoine culturel du Zaïre⁴⁰⁴. Ces aspects des œuvres avaient été soulignés lors de l'exposition *Trésors de l'art traditionnel*.

Évidemment cette demande de restitution n'avait pas été bien perçue par le MRAC dont son directeur, Lucien Simon Cahen, avait émis des arguments pour défendre les collections du musée de Tervuren. Ces arguments étaient que les collections de Tervuren avaient une valeur scientifique universelle et que les œuvres des collections n'avaient pas été obtenues de manière illégale ou inappropriée⁴⁰⁵. Il considérait même que si le Zaïre avait financé sur

402L'Association des Bakongo (ABAKO) dont le président était Joseph Kasa-Vubu qui était devenu à l'indépendance le premier président du Zaïre (ayant pour la première république le nom de République du Congo).

403BEURDEN, Sarah Van, *Authentically African*, États-Unis, Ohio University Press, 2015.

404BEURDEN, Sarah Van, *Authentically African*, États-Unis, Ohio University Press, 2015.

405Actuellement cet argument n'est pas repris par le Musée de Tervuren (puisque faux) néanmoins pour la période coloniale, le musée ne parle pas de pillage. Pour évoquer la prise d'objets durant la période de la colonisation, il évoque des individus contraints de laisser partir leur patrimoine culturel. N. s. « Politique de restitution Musée royal de l'Afrique central » , *Africa museum* [en ligne],

certain aspects le musée, la fragmentation des collections pour être réparties selon la source de financement serait néfaste à l'effort scientifique et poserait des problèmes pratiques. Concernant le Zaïre, Lucien Simon Cahen avait évoqué qu'il y avait une insistance sur la restitution des collections de Tervuren au Zaïre mais pas des collections d'art zaïrois d'autres pays⁴⁰⁶. De plus, le Zaïre avait délaissé les musées coloniaux et leurs collections et part conséquent, Lucien Simon Cahen doutait dans les années 1960, que le Congo puisse les sauvegarder. Il existait aussi la présence sur le marché de l'art de New York des objets d'art zaïrois qui arrivaient du Zaïre de façon frauduleuse⁴⁰⁷.

Une exposition itinérante, *Art of the Congo*⁴⁰⁸, 1967-1969 organisée par le Walker Center de Minneapolis et le MRAC avaient relancé le débat sur la restitution. L'exposition n'avait pas été appréciée par Mobutu car elle mettait en avant le manque de protection du patrimoine artistique traditionnel au Zaïre et que le pays n'était pas capable de faire une exposition internationale. Mais ce fut l'origine d'une possible d'une éventuelle restitution⁴⁰⁹ de deux cents œuvres d'art traditionnelles. C'est de la frustration, que le Zaïre ne soit pas capable de faire une exposition internationale, qu'était peut-être venue l'idée en 1973 de construire une exposition internationale.

Une rencontre entre le colonel Powis de Tenbossche et Lucien Simon Cahen avait permis un échange plus rapide sur la question de la restitution d'œuvres de la Belgique au Zaïre. Pour qu'il ait un retour, il avait été demandé au Zaïre de construire un musée pour permettre de conserver les œuvres et une législation protégeant l'art traditionnel. Ceci permettrait au gouvernement Belge d'offrir au Zaïre les deux cents œuvres d'art présentées à l'exposition *Art of the Congo*, d'éviter une restitution et d'être considéré comme un ancien colonisateur

<https://www.africamuseum.be/sites/default/files/media/about-us/doc/200507-Restitutiebeleid%20KMMA-FR-DEF.pdf>, consulté le 30 mars 2020.

406 Cette demande qui se centre sur le MRAC ne paraît pas aberrante car elle était le centre représentatif de la colonisation. Ce musée avait été créé par Léopold II. Et par cela une demande de restitution représentait une réparation morale.

407 BEURDEN, Sarah Van, *Authentically African*, États-Unis, Ohio University Press, 2015.

408 *Art of the Congo : objects from the collection of the Koninklijk museum voor Midden-Afrika / Musée royal de l'Afrique centrale, Tervuren, Belgium*, dir. Martin Friedman, Clark Stillman, Albert Maesen, (cat. exp., États-Unis, 5 novembre au 31 décembre 1967 au musée d'art de Baltimore, du 6 février au 31 mars 1968, au Musée d'art primitive de New York, etc.), États-Unis, Minneapolis : Walker art center, 1967.

409 BEURDEN, Sarah Van, *Authentically African*, États-Unis, Ohio University Press, 2015.

bienveillant⁴¹⁰. En réalité, au début des années 1970, Lucien Simon Cahen avait établi une liste dont quarante sur deux cents œuvres furent remplacées par d'autres⁴¹¹.

Lucien Simon Cahen correspondait avec les deux pays. Au Zaïre, avec le Président Mobutu directement. Il évoquait le projet d'un musée semblable au MRAC qui serait unique en Afrique. Avec la Belgique, il faisait part au gouvernement de ne pas transmettre à l'IMNZ les titres de propriété des œuvres d'art et d'utiliser les termes dépôt à long terme (ou permanents) permettant de garder une main mise sur les objets, ce qui fut le cas lors des restitutions⁴¹².

Un mois après le congrès extraordinaire de l'AICA de 1973, Mobutu fit un discours à l'assemblée générale de l'ONU à New York où il demanda une restitution des œuvres d'art qui avaient été pillées lors de la colonisation. Cette demande avait été prise en compte dans la résolution du 18 décembre 1973 et était nommée *Restitution d'œuvres d'art à des pays victimes d'appropriation*. Cette résolution s'était référée au IIIème Congrès Extraordinaire de l'AICA de la même année⁴¹³.

Il était écrit dans cette résolution « Affirme que la restitution rapide à un pays de ses objets d'art, monuments, pièces de musée, manuscrits et documents par un autre pays, sans frais, est censée renforcer la coopération internationale dans la mesure où elle ne constitue qu'une réparation des dommages causés »⁴¹⁴. Ce qui plaça la Belgique dans la position d'ancien colonisateur devant réparation et restitution.

Même si la résolution du 18 décembre 1973 n'avait pas de valeur exécutoire, elle faisait de toute œuvre d'art en provenance du MRAC à l'IMNZ une restitution qui avait été permise par une pression du régime de Mobutu.

Le discours de Mobutu à Assemblée Générale de l'ONU était le premier qui demandait une restitution des œuvres d'art dans leur pays d'origine à l'ONU. Ce discours au niveau des

410 BEURDEN, Sarah Van, *Authentically African*, États-Unis, Ohio University Press, 2015.

411 *Ibid.*

412 *Ibid.*

413 Résolutions de l'Assemblée générale des Nations-Unies pour le retour et la restitution de biens culturels : résolution 3148 (XXVIII), 18 décembre 1973, UNESCO, <http://www.unesco.org/new/fr/culture/themes/restitution-of-cultural-property/united-nations/>

414 « Affirms that the prompt restitution to a country of its objects d'art, monuments, museum pieces, manuscripts and documents by another country, without charge, is calculated to strengthen international cooperation inasmuch as it constitutes just reparation for damage done. », traduit par Anaïs Racine. Résolutions de l'Assemblée générale des Nations-Unies pour le retour et la restitution de biens culturels : résolution 3148 (XXVIII), 18 décembre 1973, UNESCO, <http://www.unesco.org/new/fr/culture/themes/restitution-of-cultural-property/united-nations/>

musées occidentaux (Allemagne, France, Belgique et au Royaume-Uni) avait engendré une recrudescence des demandes de restitution par les pays africains. Ce fut l'un des pics de demande de restitution dans les années 1970, mais également 1976 et 1979⁴¹⁵.

Trois ans après le discours de Mobutu à l'ONU, et que les conflits sur la restitution se soient apaisés⁴¹⁶ entre le Zaïre et la Belgique en mars 1976, un ndop⁴¹⁷ du début du XXe siècle, avait été restitué au Zaïre. Cette statue était parmi les plus récentes. Elle avait une importance symbolique, puisque devenait le lien entre le passé et le présent. Les kuba avaient un pouvoir politique centralisé qui était ce que voulait Mobutu (réunir les ethnies sous un seul chef). Ce fut le premier et le seul transfert à avoir été accompagné du Ministre des Affaires Étrangères et de la Coopération en matière de développement, Renaat Van Elslande. Trois autres restitutions avaient suivi. Le second transfert a eu lieu en 1977. Il était constitué d'objets appartenant au Musée Colonial de la Vie Indigène de Kinshasa. Le directeur du musée, Jean Vanden Bossche, avait envoyé à Bruxelles pour l'exposition universelle de 1958 soixante objets qui par la suite avaient circulé en Allemagne et en Autriche. Étant donné la situation de Kinshasa dans l'année 1960, Jean Vanden Bossche avait fait un dépôt de ces objets au MRAC. Ainsi, depuis l'Indépendance le Musée de Tervuren possédait soixante objets du Musée Colonial de la Vie Indigène de Kinshasa. Il en fut restitué trente-deux ⁴¹⁸.

Le troisième transfert du MRAC concernait des objets ayant appartenu à la collection de l'Institut pour la Recherche Scientifique en Afrique centrale (IRSAC), il fut envoyé huit cent soixante-neuf objets qui n'avaient pas une grande valeur artistique ou économique⁴¹⁹.

En 1981, Cent quatorze objets appartenant aux collections de Tervuren furent retournés au Zaïre⁴²⁰. Les objets restitués n'étaient pas considérés comme des chefs-d'œuvre et cette restitution avait été une déception pour l'IMNZ qui voulait recevoir des objets uniques et de valeur⁴²¹.

En Europe, les mass media relayèrent les demandes de restitutions qui eurent un impact sur espace public. Des émissions de télévision en France, le 19 juin 1978 sur TF1 au journal de

415SAVOY, Bénédicte, *Présence africaine dans les musées d'Europe : reconnections patrimoniales*, cours 9/9, Collège de France, <https://www.college-de-france.fr/site/benedicte-savoy/course-2020-04-10-11h00.htm>, consulté le 2 juin 2020.

416Intervention d'Eugénie Nzembele Safiri qui travaillait à l'IMNZ avait lors du colloque de Venise de l'UNESCO donné raison à la Belgique, en employant le terme de don et non de restitution.

417Un ndop est une statue royale Kuba représentant le roi Mbop a Kyeen. Ce ndop faisait partie de l'exposition *Art of the Congo*.

418BEURDEN, Sarah Van, *Authentically African*, États-Unis, Ohio University Press, 2015.

419Ibid.

420Ibid.

421Ibid.

20 heures. Début des années 1980, en Allemagne, la ZDF, présenta un débat de trois heures consacré à la restitution d'œuvres, en présence de quatorze intervenants. La presse écrite s'empara aussi de ce sujet comme l'article « Will African art ever go home again ? » aux États-Unis en 1974 dans le magazine *African report : magazine for the new Africa*⁴²².

Il fut très probable qu'il eut aussi un débat dans les mass média en Belgique. En tout état de cause, après le IIIème congrès extraordinaires de l'AICA en 1973, le critique d'art du New York Times avait évoqué la demande de restitution « La résolution, conformément aux arguments présentés avec force dans le discours d'ouverture du président Mobutu, a déploré le pillage de l'art africain par des pays étrangers, a salué les mesures de protection déjà en vigueur sous le régime Mobutu et a exhorté au retour au Zaïre d'œuvres importantes actuellement dans les musées étrangers et collection privées »⁴²³.

Plus récemment, le président de la République Française, Monsieur Emmanuel Macron, demanda un « Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle »⁴²⁴ qui fut rédigé par deux universitaires, Bénédicte Savoy (professeure d'histoire de l'art à la Technische Universität de Berlin en Allemagne) et Felwine Sarr (écrivain, économiste et professeur d'économie à l'Université Gaston-Berger à Saint-Louis au Sénégal). Connu sous les noms de ces auteurs, le rapport Savoy-Sarr fut remis à l'État Français en Novembre 2018 dans lequel fut évoquée la restitution entre la Belgique et le Zaïre rappelant que le Zaïre, après de longues négociations⁴²⁵, du attendre quinze années pour la restitution de cent quatorze œuvres sur une collection de cent quatre-vingt mille objets ethnographiques.

Dans ce contexte, où la France s'engage à une restitution temporaire ou définitive des œuvres africaines en Afrique, la Belgique n'est pas exempte des débats en Europe. En effet, il eut une

422SAVOY, Bénédicte, *Présence africaine dans les musées d'Europe : reconnections patrimoniales*, cours 9/9, Collège de France, <https://www.college-de-france.fr/site/benedicte-savoy/course-2020-04-10-11h00.htm>, consulté le 2 juin 2020,

423« The resolution, in line with arguments forcefully presented in President Mobutu's opening address, deplored the pillaging of African art by foreign countries, praised protective measures already in force under the Mobutu regime and urged the return to Zaire of important works now in foreign museums and private collections. » CANADAY, John, « Kinshasa, Extraordinary Congress », *The New York Times*, 8 octobre 1973, p. 42.

424SARR, Felwine, SAVOY, Bénédicte, « Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle », [en ligne], http://restitutionreport2018.com/sarr_savoy_fr.pdf, consulté le 11 avril 2020.

425*Ibid.* p. 14.

demande de restitution publique et publiée dans le journal *Le Soir*, le 26 septembre 2018⁴²⁶, initiée par une pétition signée par un collectif (des universitaires, des associations et même des personnalités congolaises). Ils énonçaient que les œuvres Africaines sont plus représentées en dehors de l’Afrique avec quatre-vingt-dix pour cent des œuvres se situant en occident. Les œuvres d’art traditionnelles localisées dans les musées européens, le British Museum, le Musée du Quai Branly, le musée de Tervuren rendent l’impossibilité de montrer des œuvres d’art traditionnelles aux Africains pour qu’ils découvrent leur patrimoine. Ce collectif ne conçoit pas qu’un dialogue interculturel puisse être possible car il s’agit d’œuvres volées sur la base de meurtres coloniaux. Ils avaient demandé une restitution mais également une réparation financière. Le collectif voulait également repousser l’ouverture du Musée de Tervuren dont les objets pourraient être acquis d’une façon abusive (pillages, conversions forcées etc.)⁴²⁷, ce qui ne s’est pas fait.

Sur les arguments affirmant qu’une meilleure conservation est certaine en occident et que les œuvres restituées à Mobutu avaient été retrouvées sur le marché de l’art ou ont disparu, il avait été répondu que ce sont les arguments d’un ancien colonisateur qui se veut paternaliste⁴²⁸.

L’ancien président de la République Démocratique du Congo, Joseph Kabila, avait annoncé, quelques jours avant la réouverture de Tervuren, le 8 décembre 2018, qu’il y aurait une demande officielle de restitution des œuvres, dans la moitié de l’année 2019, le temps que le musée national soit construit⁴²⁹.

Le MRAC avait fermé ses portes pour une rénovation qui dura cinq ans permettant de changer le discours qui était présenté aux visiteurs. Avant la rénovation, l’exposition permanente datait des années 1950 et par conséquent était dans une présentation du colonisateur sur le colonisé. Avec la rénovation, le musée a voulu se « décoloniser » ou en tout cas expliquer au spectateur ce qu’il voit en situant les pièces dans un contexte culturel et en expliquant le passé colonial.

426 BOUTON, William, « Faut-il restituer les objets sacrés du Congo aux Congolais ? », *Le soir* [en ligne], mis en ligne le 26 septembre 2018, <https://plus.lesoir.be/180529/article/2018-09-26/faut-il-restituer-les-objets-sacres-du-congo-aux-congolais>, consulté le 11 juin 2020.

427 « La Belgique doit-elle restituer les œuvres coloniales africaines ? » *Courrier international* [en ligne], mis en ligne le 28 septembre 2018, <https://www.courrierinternational.com/article/la-belgique-doit-elle-restituer-les-oeuvres-coloniales-africaines>, consulté le 11 juin 2020.

428 *Ibid.*

429 WUIDART, Pierre, « Restitution d’œuvres d’art: le président congolais Joseph Kabila annonce une « requête officielle » », *R T B F* [en ligne], mis en ligne le 7 décembre 2018, https://www.rtf.be/info/belgique/detail_restitution-d-uvres-d-art-le-president-congolais-joseph-kabila-annonce-une-prochaine-requete-officielle?id=10092049, consulté le 14 juin 2020.

Le musée a changé de nom, de MRAC à Africa Museum, pour mettre semble-t-il à distance un passé lourd (puisqu'il a été créé par Léopold II) et se centrer sur ces collections.

A Kinshasa, lors de la cérémonie d'inauguration du Musée National construit grâce à l'aide de la Corée du Sud, le 23 novembre 2019, Alexandre Mwambayi Kalengayi, metteur en scène parlait, au président Félix Tshisekedi, d'une restitution de toutes les œuvres, « Qu'ils nous restituent ces objets sacrés... Ces objets, Excellence, ne sont pas des œuvres d'art. Qu'ils soient en Hollande, en Belgique... qu'ils nous restituent nos objets parce que nous avons un lieu où les conserver désormais »⁴³⁰. Alexandre Mwambayi Kalengayi parlait de ces œuvres d'art qui ne le sont pas, il affirmait, qu'il s'agit d'un patrimoine, d'une culture et qu'il ne convient pas de les catégoriser par un seul terme réducteur. Cette restitution ne devait pas concerner seulement la Belgique, mais restitution globale des pays qui possèdent de l'art congolais.

Le Musée National présente au public une collection de quatre cents œuvres d'art, dont certains perçoivent la présentation comme étant de type colonial⁴³¹, les réserves accueillent douze mille œuvres de l'IMNZ et le reste de la collection de l'IMNZ, représentant trente-trois mille pièces préservées au Mont Ngaliema⁴³².

Lors de l'inauguration du Musée National, le président de la République Démocratique du Congo, Félix Tshisekedi, a déclaré à un journaliste « Un jour, il faudra bien que ce patrimoine revienne, mais il faut le faire de manière organisée. Il faut reconnaître que les Belges nous ont aidés à le conserver donc on ne peut pas tout reprendre comme ça, il faut le faire de manière concertée »⁴³³. Il s'agit d'une reconnaissance du travail de conservation des objets et œuvres d'art par la société Belge ; de marquer la volonté d'établir un vrai dialogue ; et de trouver un compromis sur une restitution nécessairement pas de tous les objets. Pour cette dernière, il n'y a pas encore de demande officielle de la République démocratique du Congo à la Belgique.

430LE TOUZÉ, Anne, « Émission spéciale : où en est la restitution du patrimoine africain », *DW* [en ligne], mis en ligne le 27 décembre 2019, <https://www.dw.com/fr/émission-spéciale-où-en-est-la-restitution-du-patrimoine-africain/av-51754177>, consulté le 13 juin 2020.

431Cela avait été pensé par le professeur d'anthropologie Placide Mumbembe. N. s. « RD Congo : à Kinshasa, le musée national renoue le fil de l'histoire » *le point* [en ligne], mis en ligne le 24 novembre 2019, https://www.lepoint.fr/afrique/rd-congo-a-kinshasa-le-musee-national-renoue-le-fil-de-l-histoire-24-11-2019-2349275_3826.php, consulté le 13 juin 2020.

432Ibid.

433LE TOUZÉ, Anne, « Émission spéciale : où en est la restitution du patrimoine africain », *DW* [en ligne], mis en ligne le 27 décembre 2019, <https://www.dw.com/fr/émission-spéciale-où-en-est-la-restitution-du-patrimoine-africain/av-51754177>, consulté le 13 juin 2020.

De ces débats sur la restitution l’Africa Museum n’est pas resté en retrait, sur leur site internet⁴³⁴, le musée partage sa politique de restitution approuvée le 31 janvier 2020 par son Conseil de Direction : On constate que le cadre juridique est omniprésent, il est évoqué sur la constitution des collections du musée, c’est-à-dire lorsque les œuvres ont été amenées en Belgique dans un cadre politique qui était « d’inégalité légale » lors de la période coloniale et lors de l’Indépendance, il évoque des « méthodes qui étaient illégales en Belgique »⁴³⁵.

Ce cadre juridique est employé pour la question de la restitution en invoquant l’inaliénabilité des collections muséales et par le fait qu’une restitution est la décision non pas du musée mais du Ministre fédéral de la politique scientifique, qui de surcroît doit être validée par le parlement. Comme dans d’autres pays, notamment la France, il n’a pas un cadre juridique en ce qui concerne la restitution, et il est constaté par le musée que le Gouvernement fédéral avait annoncé en 2018 la création d’un groupe de travail qui préparait un cadre avec des critères pour une restitution. Néanmoins, il n’existe pas de suite concrète⁴³⁶.

Il y a la reconnaissance qu’une partie des collections n’ont pas été acquises de manière tout à fait légale et le musée reconnaît qu’une grande partie du patrimoine africain se situe en occident (possède ce patrimoine de manière juridique) et dont les pays africains sont les propriétaires moraux. Néanmoins on constate que le mot pillage est évoqué mais pas pour la période coloniale mais lors de la période de l’État indépendant du Congo⁴³⁷.

Même si la restitution doit se faire par l’État belge, le musée peut accorder des prêts à longue sans passer par l’état. Concernant la provenance des collections, il y a une étude en cours sur la manière dont elles ont été acquises⁴³⁸. Le musée a récemment commencé à mettre en ligne ses collections pour une plus grande transparence.

III *L’AICA à la rencontre de l’Afrique par son art moderne*

III 1 L’art moderne et son histoire

434N. s. « Politique de restitution Musée royal de l’Afrique central », *Africa museum* [en ligne], <https://www.africamuseum.be/sites/default/files/media/about-us/doc/200507-Restitutiebeleid%20KMMA-FR-DEF.pdf>, consulté le 30 mars 2020.

435Ibid.

436Ibid.

437Ibid.

438Ibid.

Joseph-Aurélien Cornet, dans son ouvrage, *60 ans de peinture au Zaïre*⁴³⁹, édité en 1989 avait établi l'évolution de l'art post-traditionnel en quatre étapes, la première était la découverte d'artistes par Georges Thiry (entre 1927 correspondant aux premières aquarelles d'Albert Lubaki, et 1932) ; la seconde étape concernait les enseignements occidentaux (que ce soient les écoles ou les ateliers, avec par exemple l'atelier le Hangar de Pierre-Romain Desfossés considéré comme l'un des plus importants, etc.) ; La troisième étape décrite avait été que les artistes académiques avaient eu l'idée d'adapter les styles européens pour les rendre africains. Mais en 1978, une exposition qui fit basculer les positions, *Art Partout*, une exposition consacrée aux peintres populaires. Selon André Magnin, les peintres populaires avaient pris « la vedette aux artistes de l'Académie des Beaux-Arts »⁴⁴⁰. Cette quatrième et dernière étape avec des artistes comme Moke, Chéri Samba et Bodo à Kinshasa, est d'ailleurs la plus connue en occident, notamment par les expositions *Les Magiciens de la Terre*⁴⁴¹ au Centre Pompidou et à la Grande Halle de La Villette à Paris en 1989 où furent présentés Chéri Samba, Bodys Isek Kingelez (parmi cent quatre artistes du monde entier, artistes occidentaux et artistes non occidentaux) et *Beauté Congo, 1926-2015, Congo Kitoko*⁴⁴², à la Fondation Cartier à Paris 2015 où furent présentés Moke, Chéri Samba, JP Mika, Bodys Isek Kingelez, Jean Depara entre autres. Cette exposition présentait les artistes populaires mais aussi les débuts de l'art moderne en République Démocratique du Congo avec Antoinette et Albert Lubaki, Djilatendo, Mwenze, Pili Pili, etc.

Georges Thiry était administrateur belge et amateur d'art contemporain, il connaissait l'influence que les arts primitifs avaient suscité en Europe. Georges Thiry fut le découvreur, dans les années 1920, d'artistes congolais qui sont considérés comme les précurseurs de la peinture moderne⁴⁴³. Il avait observé lors de ses déplacements au Katanga des fresques peintes sur les cases qui se détérioraient au fil du temps en raison des matériaux utilisés. «L'idée me vient au cas où je ferais la connaissance de l'un de ces décorateurs, de lui faire produire sur papier,

439 CORNET, Joseph-Aurélien, de CONDDER Rémi, TOEBOSCH, Win, *60 ans de peinture au Zaïre*, Bruxelles, les éditeurs d'art associés, 1989.

440 *Beauté Congo 1926 – 2015, Congo Kitoko*, dir. André Magnin, (cat. Exp., Paris, Fondation Cartier pour l'art Contemporain, juillet 2015 à janvier 2016), Paris, Fondation Cartier, 2015, p. 22.

441 *Les Magiciens de la terre*, dir. Jean-Hubert Martin (cat. Exp., Paris, Centre Pompidou et la Grande Halle de la Villette, 18 mai au 14 août 1989), Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1989.

442 *Beauté Congo 1926 – 2015, Congo Kitoko*, dir. André Magnin, (cat. Exp., Paris, Fondation Cartier pour l'art Contemporain, juillet 2015 à janvier 2016), Paris, Fondation Cartier, 2015.

443 CORNET Joseph-Aurélien, de CONDDER Rémi, TOEBOSCH, Win, *60 ans de peinture au Zaïre*, Bruxelles, les éditeurs d'art associés, 1989.

à l'aide de couleurs à l'aquarelle ou autres, ces motifs qui s'avèrent très originaux »⁴⁴⁴. Cela induit l'idée de pouvoir garder plus longtemps les motifs de ces décorateurs et ancre dans la peinture de l'art traditionnel le début d'une influence occidentale quant aux matériaux utilisés⁴⁴⁵ pour la reproduction et éventuellement pouvoir les exposer en Europe.

C'est au Katanga que Georges Thiry avait remarqué la fresque représentant un crocodile et deux oiseaux peints par Albert Lubaki sur sa maison. Georges Thiry lui donna du matériel, (papier, aquarelles, etc.) et le paya lorsqu'il lui envoyait ses dessins. Par la suite, Albert Lubaki envoya également les dessins aquarelles de sa femme Antoinette dans le même dans le même style que son mari⁴⁴⁶.

Albert Lubaki était un ivoirier, il travaillait ses aquarelles durant la nuit comme les anciens pour raconter une histoire. Pour réaliser une peinture, il procédait en deux étapes. Dans un premier temps, il traçait un dessin rapide et dans un second temps, il le teintait. La représentation était dépourvue de perspective et de fond, seuls subsistaient des personnages, des animaux, des arbres. Les bords de la feuille étaient presque systématiquement rehaussés de couleur pour « encadrer » la scène racontée (*fig. 25*). Les couleurs irréelles apportaient une touche de poésie, comme ce fut l'exemple de la couleur bleue, rouge ou jaune de ses éléphants⁴⁴⁷.

Djilatendo était le nom donné au second artiste découvert par Georges Thiry lorsqu'il se déplaça pour son travail. Ce fut donc au Kassaï dans le village d'Ibaantshe qu'il avait vu la fresque de Djilatendo représentant un groupe de soldats jouant du clairon⁴⁴⁸.

Les aquarelles n'étaient pas signées du nom Djilatendo qui avait été donné par Georges Thiry. Souvent l'artiste signait de noms différents. Joseph-Aurélien Cornet avait rétabli par déduction le véritable nom de l'artiste qui serait Tshyela Ntendu et qu'il utilisa dans son ouvrage sur la peinture au Zaïre⁴⁴⁹.

444Propos de Georges Thiry cités par Joseph-Aurélien Cornet, CORNET Joseph-Aurélien, de CONDDER Rémi, TOEBOSCH, Win, *60 ans de peinture au Zaïre*, Bruxelles, les éditeurs d'art associés, 1989, page 14.

445L'utilisation d'un certain type de matériel entraine l'utilisation d'une technique, c'est-à-dire que le peintre travaillant sur un mur ou à l'aquarelle n'aura pas la même technique, n'utilisera pas les mêmes pigments et par conséquent même si le dessin est identique, l'aspect sera différent.

446CORNET Joseph-Aurélien, de CONDDER Rémi, TOEBOSCH, Win, *60 ans de peinture au Zaïre*, Bruxelles, les éditeurs d'art associés, 1989.

447Ibid.

448Ibid.

449CORNET Joseph-Aurélien, de CONDDER Rémi, TOEBOSCH, Win, *Soixante ans de peinture au Zaïre*, Bruxelles, les éditeurs d'art associés, 1989, Chapitre 1.

Les aquarelles de Tshyela Ntendu étaient peintes dans deux styles différents : les unes figuratives représentant des silhouettes teintées d'une couleur unique comme l'homme blanc à la canne/fusil, (fig. 26), mais aussi des silhouettes illustratives de fables d'animaux aux aguets, qu'il s'agisse d'éléphants, d'antilopes, de serpents, ou de crapauds, à l'exception de l'iguane et du léopard qui étaient davantage travaillés. Les autres abstraites consistaient en des compositions géométriques pures de diverses couleurs (fig. 28), référencées nous écrit Joseph-Aurélien Cornet à l'art Kuba⁴⁵⁰, aux velours du Kassaï⁴⁵¹ (fig.29). Ces deux styles coexistaient dans certaines aquarelles (fig. 27).

Georges Thiry n'avait pas simplement donné du matériel aux artistes, il voulut faire connaître leurs œuvres en occident. La connaissance des artistes africains en Europe a été rendue possible par le soutien Européen en la personne de Gaston-Denys Périer, le supérieur de Georges Thiry, administrateur belge. Il permit la découverte de ces artistes par la publication d'articles dans des journaux, *l'Indépendance Belge*, *la Nerve Cahiers de Belgique*, *le Thyse*, *la Renaissance d'Occident*, *Touring Club de Belgique* ainsi que par son ouvrage *Négreries et curiosités congolaises* en 1930⁴⁵² et aussi par des expositions⁴⁵³.

En 1931 fut publié *L'éléphant qui marche sur des œufs*⁴⁵⁴, un recueil de fables africaines ayant pour source les écrits de Thaddé Badi-Banga, et illustré d'aquarelles en noir et blanc par Albert Lubaki et de Tshyela Ntendu⁴⁵⁵.

Quant à Georges Thiry, il publia dans les années 1930⁴⁵⁶ des articles dans les journaux *Rex*, *Foyer*, *Tout*, *Vu* et, en 1982 évoqua ses souvenirs de ces peintres dans l'ouvrage *A la recherche de la peinture nègre*⁴⁵⁷.

450CORNET Joseph-Aurélien, de CONDDER Rémi, TOEBOSCH, Win, *Soixante ans de peinture au Zaïre*, Bruxelles, les éditeurs d'art associés, 1989.

451Les velours du Kassaï étaient des toiles de raphia ayant des décors nommés *ntshak* et appartenaient au royaume Kuba. La fabrication de ces *ntshak* se faisait en deux temps, le premier était le tissage de la toile de raphia par les hommes et dans un second temps, la broderie des motifs réalisée par les femmes. Il existait différents *ntshak* selon la classe sociale de celle ou celui qui le portait. Les *ntshak* les plus somptueux étaient portés lors des danses de l'Itul. *Au royaume du signe, appliqués sur toile des Kuba, Zaïre*, dir. Christiane Falgayrettes, John Mack, (cat. Exp., Fondation Dapper, 25 mai au 24 septembre 1988), Paris, édition Dapper et édition Adam Biro, 1988.

452PÉRIER, Gaston-Denys, *Négreries et curiosités congolaises*, Bruxelles, L'églantine, 1930.

453CORNET Joseph-Aurélien, de CONDDER Rémi, TOEBOSCH, Win, *Soixante ans de peinture au Zaïre*, Bruxelles, les éditeurs d'art associés, 1989.

454BADI-BANGA, Thaddé, *L'éléphant qui marche sur des œufs*, L'églantine, Liège, Bruxelles, 1931.

455CORNET Joseph-Aurélien, de CONDDER Rémi, TOEBOSCH, Win, *Soixante ans de peinture au Zaïre*, Bruxelles, les éditeurs d'art associés, 1989.

456CORNET Joseph-Aurélien, de CONDDER Rémi, TOEBOSCH, Win, *Soixante ans de peinture au Zaïre*, Bruxelles, les éditeurs d'art associés, 1989.

457THIRY, Georges, *A la recherche de la peinture nègre : les peintres naïfs congolais Lubaki et Djilatendo*, Yellow now, 1982.

Après les époux Lubaki et Tshyela Ntendu, deux autres artistes Masalay et Ngoma du Bandundu furent beaucoup moins connus du fait de la rupture de l'association entre Georges Thiry et Gaston-Denys Périer.

Masalay, avant sa rencontre avec Georges Thiry était ivoirien. Ses sculptures étaient considérées comme étant une transition entre l'art traditionnel des Bapende et l'art moderne. Georges Thiry lui avait donné du matériel pour aquareller qu'il utilisa mais sa production fut peu abondante. Il pouvait représenter des formes géométriques ou des personnages (chasseurs, femme portant un plateau de provisions sur la tête ou colonisateurs) ou des animaux. Les personnages aux pagnes polychromes⁴⁵⁸ et aux coiffures typiques Bapende étaient saisis de profil.

Ngoma peignait des silhouettes de personnages en noir ou bien il les teintait à la gouache. Silhouettes dont les lignes sinueuses et élégantes se fondaient dans des entremêlements de plantes (*fig. 30*). Gaston-Denys Périer voyait dans ses dessins des inspirations arabes⁴⁵⁹.

La production d'art moderne connut une période d'interruption entre les précurseurs et la création de l'école de Lubumbashi qui fut nommée Académie d'art populaire indigène, considérée comme l'une des deux initiatives les plus importantes⁴⁶⁰. Ce fut Pierre Romain-Desfosses en 1946 qui créa l'atelier d'Art indigène d'Élisabeth (Lubumbashi) ou Atelier du Hangar⁴⁶¹.

Pierre Romain-Desfossés était écrivain et peintre. À la fin de la Première Guerre mondiale, à trente et un ans, il se mit à écrire des contes et des nouvelles qu'il illustrait. Il peignait des fonds marins sur un support de plaques de cuivre ou de zinc lui permettant de créer du relief et de la lumière⁴⁶². Comme artiste, il put dans l'Atelier du Hangar former une nouvelle génération de peintres et de sculpteurs qu'il voulait autonomes leur interdisant la copie de ses œuvres.

Pierre Romain Desfossés fut amené à se rendre à Brazzaville, capitale de la République du Congo français, en 1941 par le Gouverneur général Félix Éboué, pour y établir un statut destiné à protéger l'art et l'artisanat indigènes. Ce fut en 1943, qu'il avait été démobilisé et qu'ensuite il installa à Lubumbashi⁴⁶³. L'année suivante fut publiée à Brazzaville l'ouvrage

458 *Ibid.*

459 *Ibid.*

460 *Initiation à l'art plastique zaïrois d'aujourd'hui*, Nombasi Kufimba Bamba (cat. exp. Kinshasa, à la N'sele, 1973), Zaïre, édition Lokolé, 1973.

461 CORNET Joseph-Aurélien, de CONDDER Rémi, TOEBOSCH, Win, 60 ans de peinture au Zaïre, Bruxelles, les éditeurs d'art associés, 1989.

462 *Ibid.*

463 *Beauté Congo, 1926/2015, Congo Kitoko*, dir. André Magnin, (cat. exp., Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Juillet 2015 à Janvier 2016), Paris, Fondation Cartier, 2015.

*Gutenberg dans la brousse*⁴⁶⁴ composée de textes et de gravures sur bois réalisées par Sara Bella. Des figures humaines ou animales étaient représentées de profil, certaines en couleur. À Lubumbashi, dans l'Atelier du Hangar, fut reprise la technique de la gravure sur bois mais sans qu'un ouvrage soit publié. Des photographies⁴⁶⁵ dont l'une montraient trois gravures identiques mais avec des teintes différentes⁴⁶⁶ représentant un pêcheur tuant un crocodile qui lui-même tue un animal. Sur la même photographie, deux autres gravures identiques représentant une statue traditionnelle africaine ; plus une gravure représentant trois animaux (fig. 31). Une photographie montrant des gravures mélangeant iconographie et textes était l'interaction entre l'art africain moderne et la chasse traditionnelle (fig. 32) L'idée d'une non influence européenne fut retrouvée dans le texte de cette photographie, c'est-à-dire « L'art indigène africain préservé de toute influence européenne, mis dans la liberté de son génie pur et de son expression artisanale au service du livre dans l'incunable ressuscité : »⁴⁶⁷.

Pour l'Atelier de l'Art Indigène d'Elisabethville, Pierre Romain-Desfossés ne voulait pas que ses disciples apprennent et copient une esthétique européenne qui ferait perdre selon lui la personnalité de l'artiste africain. Il ne leur imposait pas de directives, de critères ou de principes. La seule chose demandée était qu'ils observent leur environnement et qu'ils en saisissent la totalité en amputant la notion de croyance et de superstition⁴⁶⁸. On peut cependant remarquer qu'il s'agissait de croyances africaines et non du christianisme (dont il existait des représentations comme le Christ peint de Mwenze Kibwanga⁴⁶⁹).

Selon Rémi de Conodder, les artistes de l'atelier de Pierre -Romain Desfossés et de l'Académie des Beaux-arts d'Elisabethville avaient représenté dans leurs tableaux « la signification et les valeurs de leur propre culture. Ils sont restés branchés intensément, sur leur communauté humaine et sa tradition, en l'étendant au milieu de vie toute entière, celui des hommes, des animaux des arbres et des végétations, les plus humbles»⁴⁷⁰.

464ROMAIN-DESFOSES, Pierre, *Gutenberg dans la brousse*, Brazzaville, Pierre Romain-Desfossés, 1943

465Photographie, Lubumbashi, 1950, BNF, société de géographie, SG WE-479 et SG WE-496

466Cette différence de teintes entre les gravures était certainement due à une différence de couleurs qui sur une photographie en noir et blanc apparaîtrait d'une teinte différente.

467Photographie, Lubumbashi, 1950, BNF, société de géographie, SG WE-479, We 449 (52)

468CORNET Joseph-Aurélien, de CONDDER Rémi, TOEBOSCH, Win, *60 ans de peinture au Zaïre*, Bruxelles, les éditeurs d'art associés, 1989.

469Ce tableau fut présenté lors de l'exposition *Beauté Congo, 1926-2015, Congo Kitoko. Beauté Congo, 1926/2015, Congo Kitoko*, dir. André Magnin, (cat. exp., Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Juillet 2015 à Janvier 2016), Paris, Fondation Cartier, 2015.

470CORNET Joseph-Aurélien, de CONDDER Rémi, TOEBOSCH, Win, *60 ans de peinture au Zaïre*, Bruxelles, les éditeurs d'art associés, 1989, p. 73.

Pierre Romain-Desfossés décidait des admissions dans son Atelier. Les candidats devaient présenter un ensemble de productions permettant d'observer les éventuelles influences européennes ou l'« authenticité » africaine. Il s'agissait, en effet, de respecter la libre créative des artistes sans qu'il y ait apprentissage de la peinture occidentale⁴⁷¹.

Les disciples admis pratiquaient la peinture décorative qui fut l'objet de travaux pour les hôtels et les bateaux. La peinture sur chevalet qui était considérée comme supérieure par Pierre Romain-Desfossés fut pratiquée par ses disciples Mwenze Kibwanga, Sara Bella et Pilipili Mulongoy. Pour Wim Toebosch, la question de hiérarchisation des genres entraînant une discrimination ne se posait pas car Pierre-Romain Desfossés défendait les intérêts financiers de ses artistes de la même façon⁴⁷², ainsi que leur collaboration. Ce fut le cas pour Pili Pili et Ilunga⁴⁷³ (*fig. 33*) sur le paquebot Charleville (qui desservait le Congo depuis la Belgique) ; pour Pili Pili et N'kusu concernant un carton de tapisserie à l'aiguille (*fig. 34*),

En ce qui concerne les thèmes abordés, il convient de s'arrêter sur la peinture des trois artistes les plus connus de l'atelier dont deux d'entre eux avaient participé à l'exposition d'art moderne organisé pour l'AICA en 1973.

Pilipili Mulongoy serait né entre 1914 et 1916 dans la province du Lualaba (dans le Katanga) et décédé en 2007. Dans son village, il avait participé à la chasse et à la pêche et il avait observé son environnement, ce qui lui permettait lorsqu'il avait intégré le Hangar de s'inspirer de ce qu'il avait pu observer lorsqu'il était plus jeune. Il fut aide infirmier à Kongolo puis plombier et par la suite peintre en bâtiment pour les Travaux Publics à Lubumbashi⁴⁷⁴. Ce fut lorsqu'il était peintre en bâtiment qu'il avait postulé pour entrer dans l'atelier du Hangar en 1947 et qu'il fut accepté⁴⁷⁵.

Pilipili Mulongoy peignait la faune (oiseaux, serpents crocodiles, poissons) et la flore ainsi que les habitants des tribus mais illustrait aussi des légendes populaires comme Mamy Wata,

471 *Ibid.*

472 *Ibid.*

473 Photographie voyant travailler Pili Pili et Ilunga sur un panneau, conservés à la BNF, collection de la Société de Géographie. Photographie, Lubumbashi, 1950, BNF, société de géographie, SG WE-479, We 449 (4)

474 CORNET Joseph-Aurélien, de CONDDER Rémi, TOEBOSCH, Win, 60 ans de peinture au Zaïre, Bruxelles, les éditeurs d'art associés, 1989.

475 *Beauté Congo, 1926/2015, Congo Kitoko*, dir. André Magnin, (cat. exp., Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Juillet 2015 à Janvier 2016), Paris, Fondation Cartier, 2015.

une sirène vivant dans le fleuve Congo qui envoûtait la population masculine⁴⁷⁶. Sa peinture était de couleurs vives. Sur un fond de hachures polychromes présenté le sujet, comme *la défense* (fig. 81), *le combat* (fig. 82), le premier tableau figurait deux oiseaux dont l'un protégeait le nid. Le second tableau figurait deux oiseaux combattant un serpent .

Pilipili Mulongoy dans les années 1970 était un peintre réputé et connu. Ses œuvres s'exportaient en occident. Elles étaient exposées dans le domaine présidentiel, au Mont Ngaliema dans le bureau du Président Mobutu⁴⁷⁷. En 1973, il avait participé à l'exposition *Initiation à l'art plastique zaïrois d'aujourd'hui* et il fut le seul à recevoir les éloges du journaliste du New York Times, « Une exception possible est l'œuvre d'un peintre qui se fait appeler Pili Pili (qui est le nom d'un poivron rouge violent), un peintre attrayant de fantasmes africains (serpents, chasseurs, oiseaux) dans une sorte de style primitif international sophistiqué. »⁴⁷⁸.

Sara Bella était Tchadien au service de Pierre Romain-Desfossés quand il était militaire. Il le suivit dans ses voyages même après sa démobilisation en 1944⁴⁷⁹. A Brazzaville, Sara Bela pratiquait la gravure et fut publié dans un ouvrage⁴⁸⁰. A Elisabethville, Sara Bella avait été considéré comme le premier élève de l'Atelier du Hangar, la palette de sa peinture était d'une grande richesse de couleurs appliquées directement sur la toile au moyen de ses doigts. Sa technique viendrait de Pierre Romain-Desfossés qui peignit l'œil d'un poisson au moyen d'un doigt. Les thèmes de ses tableaux étaient la faune et la flore, les mythes, les tribus (fig. 36 et 37), des natures mortes⁴⁸¹.

Mwenzé Kibwanga était né en 1925 dans la province du Katanga d'un père tisserand, ce qui avait probablement inspiré le style de Mwenzé Kibwanga à l'atelier du Hanga⁴⁸². Il était mort en 1999.

476 Il s'agit en fait du poisson tigre Goliath qui s'attache aux pêcheurs tombés de leur pirogue dans le fleuve Congo. WADE, Jeremy, *Le tueur du Congo*, 2010, River Monsters, M6.

477 BAMBANA, Ndombasi Kufimba, *Initiation à l'art plastique zaïrois d'aujourd'hui*, cat. exp. Kinshasa, 1973, Belgique, édition Lokolé, 1973.

478 « A possible exception was the work of a painter who calls himself Pili Pili (which is the name of a violent red pepper), an attractive painter of African fantasies (serpents, hunters, birds) in a kind of international-sophisticated-primitive style », traduit par Anaïs Racine. CANADAY, John, « Zaire in Search of Its Identity », *The New York Times*, 14 octobre 1973, p. 25.

479 CORNET Joseph-Aurélien, de CONDDER Rémi, TOEBOSCH, Win, *60 ans de peinture au Zaïre*, Bruxelles, les éditeurs d'art associés, 1989.

480 ROMAIN-DESFOSSÉS, Pierre, *Gutenberg dans la brousse*, Brazzaville, Pierre Romain-Desfossés, 1943

481 CORNET Joseph-Aurélien, de CONDDER Rémi, TOEBOSCH, Win, *60 ans de peinture au Zaïre*, Bruxelles, les éditeurs d'art associés, 1989.

482 *Ibid.*

Avant d'intégrer l'atelier du Hangar en 1950, Mwenze Kibwanga réalisait des portraits réalistes pour Gaston Pletinckx qui était un amateur d'art belge jusqu'à son retour en Belgique. Il confia son protégé à un ami. C'est alors que le peintre occupa un poste d'enseignant à l'École Saint-Barbe de Kipushi⁴⁸³.

La qualité esthétique des portraits ne recueillait pas l'estime de Pierre Romain-Desfossés, comme en témoigne la légende d'une photographie conservée par la société de géographie à la BNF : « De lamentable copieur de chromos qu'il était, le maître avec une patience infinie a su le ramener à une imagerie mentale toute personnelle qu'il exprime en une technique d'une étonnante originalité »⁴⁸⁴.

Les thèmes privilégiés de Mwenze furent le pêcheur, la porteuse d'eau, la crucifixion. Il peignait au pinceau jusqu'en 1952, puis au pinceau à poils raccourcis (pour la rigidité de ses hachures) traçant de larges zébrures confondant le fond et la forme. Il utilisait des couleurs assez foncées, l'ocre, le brun, le noir, le blanc et le vert⁴⁸⁵. Selon cette technique, deux peintures à l'huile⁴⁸⁶, *le retour de la chasse* (fig. 79) et *la société des antilopes*, (fig.80) furent présentés à l'exposition de 1973.

Les épouses de Sara Bella et de Mwenze Kibanga travaillaient également en temps qu'artistes dans l'atelier du Hangar, dans le même style que leur époux, « Madame Bella répète sur toile des compositions de son mari »⁴⁸⁷ (fig. 38). Elles ne furent pas présentées à l'exposition Beauté Congo, alors qu'Antoinette Lubaki le fut⁴⁸⁸.

Curieusement, les ouvrages n'évoquaient que la peinture à l'atelier de Pierre Romain-Desfossés. Toutefois, les sculpteurs sur bois, tel Aroun Kabazia et ses élèves ainsi que les artisans en poterie exerçaient leur art à l'atelier d'Art indigène d'Elisabethville, sous un toit de chaume pour les premiers (fig.41) et en plein air pour les secondes (fig. 42) Il arrivait que les peintres eux-aussi pratiquent à l'extérieur comme l'atteste certaines photographies prise par C. Lamotte (fig. 39 et 40). Les sculpteurs réalisaient aussi des cadres en bois à destination

483 *Ibid.*

484 Légende de photographie, Lubumbashi, 1950, BNF, société de géographie, SG WE-479, We 449 (38)

485 *Beauté Congo, 1926/2015, Congo Kitoko*, dir. André Magnin, (cat. exp., Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Juillet 2015 à Janvier 2016), Paris, Fondation Cartier, 2015.

486 *Initiation à l'art plastique zaïrois d'aujourd'hui*, Ndombasi Kufimba Bamba, (cat. exp. Kinshasa à la N'Sele, 1973), Zaïre, Lokolé, 1973.

487 Légende de photographie, Lubumbashi, 1950, BNF, société de géographie, SG WE-479, We 449 (4)

488 *Beauté Congo, 1926/2015, Congo Kitoko*, dir. André Magnin, (cat. exp., Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Juillet 2015 à Janvier 2016), Paris, Fondation Cartier, 2015.

de la présentation de peintures comme en témoignent deux photographies, dont une est légendée «voici un charmant cadre du petit Latzaro»⁴⁸⁹ (fig. 36 et 37)

Les photographies en noir et blanc témoignent de la fabrication de poteries par les femmes (fig. 42 et 43), dont l'une mentionne le nom «la vieille potière Melanzia»⁴⁹⁰. Les poteries de Mélanzia étaient traditionnelles. Les anses aux motifs anthropomorphes ou zoomorphes étaient plus ou moins réalistes. Sur certaines figures un bandeau de formes géométrique conduit d'une tête anthropomorphique à l'autre (fig. 42) ; sur l'une d'entre elles deux serpents entourent une poterie de grand format (fig. 43).

Suite au décès de Pierre Romain-Desfossés, l'atelier du Hangar fut rattaché à l'Académie des Beaux-Arts de Lubumbashi par le gouvernement de la colonie. Il fut nommé Section D où les disciples de Pierre Romain-Desfossés, Mwenze Kibwanga, Pilipili prirent des postes d'enseignants. Exceptés ces disciples, les enseignants de l'Académie des Beaux-Arts de Lubumbashi étaient occidentaux pendant la période coloniale et jusqu'à la fin de la coopération belge.

Laurent Moonens, professeur de dessin et artiste, avait reçu du gouvernement colonial la mission de créer un enseignement artistique à Elisabethville. En 1951, il ouvrit l'Académie des Beaux-arts, qui d'un statut privé passa à un statut officiel en 1957. En 1958, la première promotion de l'Académie sortie avec trois étudiants formés, Kabongo, Kamba et Mwembia⁴⁹¹. Laurent Moonens donna des directives académiques plus qu'autochtone. Au début, furent ouvertes les sections de peinture, de sculpture et de publicité. Les artistes considérés les plus médiocres étaient affectés à la section publicitaire. Claude Charlier ouvrit la section de métal battu en 1953. Il diffusa cet art dans les autres régions du Congo, Kinshasa, Kisangani, Kalemwa, etc⁴⁹². Lubumbashi fut l'un des plus grands centres de production d'œuvres sur cuivre avec les frères Chenge (fig. 54) ; (ils participèrent à l'exposition *initiation à l'art plastique zaïrois d'aujourd'hui* de 1973), .

489Légende de photographie, Lubumbashi, 1950, BNF, société de géographie, SG WE-479, We 449 (44).

490Légende de photographie, Lubumbashi, 1950, BNF, société de géographie, SG WE-479, We 449 (55).

491VERBEEK, Léon, *Les arts plastiques de l'Afrique contemporaine, 60 ans d'histoire à Lubumbashi (R-D Congo)*, Paris, L'Harmattan, 2008.

492Ibid.

Pierre Romain-Desfossés et Laurent Moonens n'avaient pas eu les mêmes approches, mais ils avaient eu la même idée, celle de préserver l'authenticité des artistes africains et de choisir les artistes qui entraient dans leur école, ceux considérés comme ayant un véritable talent⁴⁹³. Les œuvres de ces deux écoles étaient prisées par une clientèle européenne⁴⁹⁴.

Avant de partir pour Lubumbashi, Laurent Moonens avait fondé l'école du Stanley Pool. De 1948 à 1951, il avait donné des conseils et une aide matérielle aux artistes africains. L'intervention européenne se percevait par l'utilisation de couleurs pures et vives comme le fauvisme. Les artistes, Mongita Likele, Domanuel, Koyongonda, Kiabelua et Lekumbe⁴⁹⁵ représentaient surtout des paysages.

Mongita Likele (1916-1985) était homme de théâtre et peintre mais il était également écrivain, compositeur de musique, cinéaste. Comme autodidacte, il avait commencé de peindre des scènes de la vie quotidienne traditionnelle (chasse, pêche) ainsi que des paysages (*fig. 86*)⁴⁹⁶. Il avait été présenté aux congressistes lors de l'exposition d'art moderne de 1973.

Des expositions furent installées en Europe dès le début de l'art moderne, dont la première fut une exposition vente en 1929 d'Albert Lubaki au Palais des Beaux-arts de Bruxelles où cent soixante trois aquarelles furent réunies et présentées dans un catalogue d'exposition. Mais, seulement deux œuvres ont été vendues. Gaston-Denys Périer fut sollicité par Eugène Pittard (1867 - 1962), anthropologue, directeur d'ethnographie de Genève pour présenter cette exposition dans son musée. Puis il s'ensuivit une exposition à Paris⁴⁹⁷.

L'exposition d'art coloniale contemporaine s'est tenue à Anvers. Une salle était consacrée aux aquarellistes du Kasai, une autre aux élèves de Pierre Romain-Desfossés et une troisième à l'École de Stanley Pool avec comme représentant Bata, Bizo, Bombe, et Mongita Likele.

493 CORNET Joseph-Aurélien, de CONDDER Rémi, TOEBOSCH, Win, *Soixante ans de peinture au Zaïre*, Bruxelles, les éditeurs d'art associés, 1989.

494 VERBEEK, Léon, *Les arts plastiques de l'Afrique contemporaine, 60 ans d'histoire à Lubumbashi (R-D Congo)*, Paris, L'Harmattan, 2008.

495 CORNET Joseph-Aurélien, de CONDDER Rémi, TOEBOSCH, Win, *60 ans de peinture au Zaïre*, Bruxelles, les éditeurs d'art associés, 1989.

496 *Initiation à l'art plastique zaïrois d'aujourd'hui*, Ndombasi Kufimba Bamba (cat. exp. Kinshasa, à la N'Sele, 1973), Zaïre, édition Lokolé, 1973.

497 CORNET Joseph-Aurélien, de CONDDER Rémi, TOEBOSCH, Win, *60 ans de peinture au Zaïre*, Bruxelles, les éditeurs d'art associés, 1989.

A Kinshasa, il furent ouvertes plusieurs écoles, celle de l'école du Stanley Pool, l'école d'Alhadeff, et l'Académie des Beaux-arts qui connut deux périodes successives et distinctes : la période Wallenda et la période d'après l'indépendance⁴⁹⁸.

L'École Alhadeff fut fondée par Maurice Alhadeff en 1951 qu'il dirigea de sa fondation à 1972, l'année de sa mort. Il permettait aux artistes de se consacrer à leur création, en leur donnant du matériel. Les peintres et les sculpteurs avaient un salaire, en contre-partie ils devaient réaliser un minimum de pièces que Maurice Alhadeff vendait aux États-Unis présentées comme de l'art colonial africain. Pour la sculpture Maurice Alhadeff fut particulièrement intéressé à celle sur ivoire dont il donnait aux artistes la matière première⁴⁹⁹.

L'École Alhadeff permit la réunion de peintres de différents styles, Nkusu Felelo, peintre qui fut exposé en 1973 (*fig. 61, 63 et 64*), Sara Bella qui avait participé à l'atelier du Hangar de Pierre Romain Desfossés, Thango, artiste qui fut entre Brazzaville et Kinshasa, Konyongonda qui avait été à l'École du Stanley Pool mais après le départ de Laurent Moonens et était passé par l'école Alhadeff, avec d'autres peintres⁵⁰⁰.

Maurice Alhadeff avait été considéré comme «le mécène aux 33 000 toiles.»⁵⁰¹

La deuxième initiative d'importance fut celle de Victor Wallenda⁵⁰². Il était arrivé au Congo en 1939 et avait créée l'école de Sculpture Saint-Luc située à Gombe Matadi en 1943 ayant comme premiers élèves Jacob Wineguane et André Lufwa⁵⁰³. Par la suite, il fut ajoutée une classe de dessin. Cette école fut transférée à Kinshasa en 1949 et prit le nom d'Académie des Beaux-arts en 1951. Les études d'une durée de sept ans étaient divisées en deux cycles, l'un secondaire de quatre ans et l'autre en classes supérieures d'une durée de trois ans⁵⁰⁴. Ce fut en 1950 que sortit la première promotion des Beaux-arts de Kinshasa dont Lufwa Mawidi fut le

498 *Ibid.*

499 *Ibid.*

500 DIEREN, Eric Van, LEVY-TAMINAU, Monique, *Art Africain contemporain : collection Meir Levy, peinture zaïre*, s.l.n.d.

501 CORNET Joseph-Aurélien, de CONDDER Rémi, TOEBOSCH, Win, *60 ans de peinture au Zaïre*, Bruxelles, les éditeurs d'art associés, 1989.

502 Victor Wallenda (1913-1982), aussi connu sous le nom Marc Stanislas, était un religieux de la congrégation des Frères des Écoles Chrétiennes. Il avait étudié à Liège et à Tournai dans les Écoles Saint Luc. Il était artiste et se consacrait le plus à la sculpture mais il était un très bon dessinateur. *Ibid.*

503 VUYLSTEKE DE LAPS, *Biographie Coloniale Belge / Biographie Belge d'Outre-Mer*, T. IX, 2015, s.v. Wallenda, col. 411-421.

504 CORNET Joseph-Aurélien, de CONDDER Rémi, TOEBOSCH, Win, *60 ans de peinture au Zaïre*, Bruxelles, les éditeurs d'art associés, 1989.

premier diplômé⁵⁰⁵. Par la suite, il devint assistant en sculpture dans la même école. Lufwa Mawidi avait participé à l'exposition de 1973 (*fig. 99*).

Des départements avaient ouvert progressivement, en 1950 le département peinture, puis en 1953, les départements de céramique et publicité, la même année, l'école acquit son statut officiel. En 1958, fut créé la section dessinateur d'architecture. Ce fut en 1972 que le département de métal battu ouvrit. En 1955, la salle d'exposition devint accessible au public.

Victor Wallenda voulait que ses élèves explorent l'art traditionnel sans pour autant le copier. Les œuvres européennes ne furent pas évoquées. Il convenait d'étudier l'environnement (faune, flore et homme)⁵⁰⁶. La période de l'indépendance apporta des changements dans la formation des étudiants⁵⁰⁷, lorsque Henri Evrard lui succéda

Les nouvelles générations d'artistes académiques ne souhaitaient pas être en retard par rapport à l'art occidental⁵⁰⁸. Ils s'en s'inspiraient et voulurent le rendre africain. Cette nouvelle génération, selon les moyens financiers ou l'attribution d'une bourse bénéficiaient de stages ou des compléments de formations en Europe, comme Alfred Liyolo M'puanga qui, après des études à l'Académie des Beaux-Arts de Kinshasa, s'était rendu en Autriche en 1963. Il fut d'abord admis à l'École des Arts Appliqués de Grasse, puis à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne sous la direction du sculpteur Wander Bertoni⁵⁰⁹. Quant à François N'dembe Tamba après avoir étudié la sculpture à l'Académie des Beaux-Arts de Kinshasa, fut admis en stage en 1967 à l'École Saint-Luc à Liège avec Albin Courtois⁵¹⁰. A leur retour, ils occupèrent des postes comme professeurs à l'académie des beaux-arts⁵¹¹.

505VUYLSTEKE DE LAPS, *Biographie Coloniale Belge / Biographie Belge d'Outre-Mer*, T. IX, 2015, s.v. Wallenda, col. 411-421.

506CORNET Joseph-Aurélien, de CONDDER Rémi, TOEBOSCH, Win, *60 ans de peinture au Zaïre*, Bruxelles, les éditeurs d'art associés, 1989.

507CORNET Joseph-Aurélien, de CONDDER Rémi, TOEBOSCH, Win, *60 ans de peinture au Zaïre*, Bruxelles, les éditeurs d'art associés, 1989.

508CORNET Joseph-Aurélien, de CONDDER Rémi, TOEBOSCH, Win, *60 ans de peinture au Zaïre*, Bruxelles, les éditeurs d'art associés, 1989.

509Wander Bertoni (1925-2019) était un sculpteur autrichien utilisant la pierre et le bronze.

510Albin COURTOIS (1928-2015) était un sculpteur qui travaillait la pierre et le bronze de manière abstraite.

511KUFIMBA Bamba Ndombasi, NTEMO Musangi, *Anthologie des sculpteurs et peintres zaïrois contemporains*, Nathan, Agence de coopération culturelle et technique, Paris, 1987.

En ce qui concerne la sculpture, nous disposons moins de documents sur cet art, néanmoins nous pouvons constater une période moderne la concernant datant comme la peinture de la colonisation.

Avec Georges Thiry, Pierre Romain-Desfossés, l'école de Mushenge chez les Baluba, le Centre Gandajika, Mikope, kahenba, Buta ; l'atelier de Katoko, Kombe, la Coopérative de Basonge⁵¹², s'est produit le passage de l'art traditionnel à l'art moderne, celui d'une représentation symbolique et significative à une représentation du réel. Les artistes modernes africains étaient invités à représenter ce qu'ils voyaient tout en gardant un style africain pour ne pas s'orienter vers une esthétique occidentale : «peints ce que tu vois».

La nouvelle génération d'artistes académiques fut déterminée à produire un art africain moderne s'inspirant de l'art occidental. Ils avaient alors nécessairement besoin de disposer de documentation.

III 2 L'exposition *Initiation à l'art plastique zaïrois d'aujourd'hui*

Les congressistes furent beaucoup moins enthousiasmés par l'exposition *Initiation de l'art plastique zaïrois d'aujourd'hui*. Elle présentait trente-deux sculpteurs, peintres et céramistes Zaïrois de l'Académie des Beaux-arts de Kinshasa ou de Lubumbashi, (de l'Académie des Beaux-Arts de Florence pour l'un) ou autodidactes, considérés comme les plus en vue.

III 2 1 Le catalogue d'exposition d'art moderne

Le catalogue d'exposition est un outil précieux permettant de porter à connaissance du public cinquante-sept reproductions d'œuvres présentées à l'exposition de l'AICA en 1973 mais aussi aujourd'hui de pouvoir faire un état des lieux de la création artistique à ce moment précis. Il concerne l'art de la céramique représenté par Bamba Ndombasi Kufimba (*fig. 44 et 45*) ; Matembo Baku (*Fig. 47, 48 et 49*) ; Kikabakanga Baku (*fig. 46*) et Mokengo Kwebe (*fig. 50*), et une céramique d'un artiste peintre Mavinga Ma Nkondo Ngwala (*fig. 51*). La sculpture représentée par François Tamba (*fig. 91 et 92*), Wuma (*fig. 104 et 105*), Alfred Liyolo (*fig. 94, 95, 96 et 97*) Mukendi (*fig. 102*), Nynamau (*fig. 103*), Mboyo Penenge (*fig. 100 et 101*), Tezo Lukadika (*fig. 106 et 107*) et une sculpture de Bamba Ndombasi Kufimba (*fig. 93*); la peinture représentée par les anciens peintres, ceux de l'atelier du Hangar de

⁵¹²CORNET Joseph-Aurélien, de CONDDER Rémi, TOEBOSCH, Win, *60 ans de peinture au Zaïre*, Bruxelles, les éditeurs d'art associés, 1989.

Lumbumbashi tels Pili Pili (fig. 81 et 82), Mwenze (fig. 79 et 80). Parmi les artistes de Lubumbashi mais plus modernes sont présentés Chenge Baruti (fig. 52 et 53) qui peint des scènes traditionnelles d'une facture qui donne l'impression d'un travail sur cuivre, tel qu'il fut développé dans les ateliers Chenge par la suite. Mais cette influence n'est pas mise en exergue dans le catalogue si l'on considère l'œuvre de son frère Chenge Opombo Kanuto (fig. 54) qui est présentée photographiée en noir et blanc.

Les œuvres de deux artistes du Stanley Pool figurent également dans le catalogue de l'exposition Mabinza Nzita Wa Nkutu et Mongita Likele qui traduisirent picturalement l'ambiance douce et apaisante des villages et rives du fleuve Congo dans ses œuvres *Chaleur d'Afrique* (fig. 85) et *Au bord du fleuve Zaïre*⁵¹³ (fig. 86).

La peinture est aussi représentée par les peintres académiques qui ont marqué ultérieurement le règne de Mobutu qu'il s'agisse du coloriste Lema Kusa (fig. 72 et 73), de N'damvu Tsiku Pezo (fig. 58, 59 et 60) et Mavinga Ma Nkonbo Ngwala (fig. 74 et 75), même s'il est représenté ici par un cuivre repoussé,

Quant à la céramique, Bamba occupe une place prépondérante.

Des thèmes présentés, ce sont les thèmes courants de la vie du peuple congolais qui s'inscrivent entre tradition et modernité, qu'il s'agisse de la vie religieuse (fig. 61, 65, 66 et 67) vie sociale (fig. 68 et 78), d'expression de sentiments (le bonheur (fig. 74), la tristesse (fig. 59), l'angoisse (fig. 76), le repos (fig. 51). La chasse et la pêche sont pourtant peu représentées. La chasse l'est par une œuvre de Mwenze et le fruit de la pêche par une œuvre de Nkusu Felelo, *les poissons*, (fig. 64) ainsi qu'une céramique de Mokengo (fig. 50), pourtant, le Congo est traversé par l'immense fleuve du même nom depuis Kindu jusqu'à son estuaire, à Matadi et Boma, Entre Ubundu et Kisangani les pêcheurs Wagenia pratiquent la pêche ancestrale Enya c'est-à-dire qu'ils piègent les poissons au moyen d'immenses nacelles dressées sur des échafaudages en bois, noués par des lianes, au milieu des rapides, ou encore la pêche à la pirogue et au filet au niveau dans les eaux plus calmes du fleuve. Un fleuve disposant d'une abondance de poissons, étant représenté par la peinture de Nvuni Npsakala Buanga Dia Inga (fig. 84).

La musique traditionnelle le *joueur de Likembe* (fig. 63) est représentée par Nkusu Felelo et la danse traditionnelle est présentée par Chenge frères (peinture et cuivre repoussé) (fig. 53 et 54) qui témoigne de la ferveur des danses culturelles des tribus ; celle contemporaine de la capitale est oubliée ; pourtant le quartier de Matonge, celui des ambianceurs à Kinshasa, des

513SCOHY, André. « Les peintres congolais du Stanley-Pool », *Revue congolaise*, n° 4, avril 1948, p.5-9.

chanteurs de rumba, du centre de la vie nocturne est incontournable. De nombreux studios d'enregistrement y siègent, et c'est là certainement que le musicien, œuvre au pastel de N'Damvu joue de la guitare (fig. 62).

L'iconographie renseigne aussi sur la vie des femmes ; celles qui travaillent (fig. 71), celles qui préparent les repas, *Alimentation zaïroise* (fig. 47) par Manteto Baku qui est une céramique placée sur l'immeuble GSA, quartier de la Gombe. Elle renseigne aussi sur les relations d'ententes entre les femmes, les confidentes, les couples... Il s'agit souvent de scènes intimistes. Elles se retrouvent entre elles pour échanger, se conseiller, partager une activité (fig. 57 et 58). Cette iconographie présente lors de l'exposition de l'AICA en 1973 resta longtemps inscrite dans les productions des artistes.

En revanche l'activité des hommes s'inscrit dans la projection économique déterminée par Mobutu. Le travail à la mine prend place dans le contexte géographique et géologique de la cuvette congolaise. En effet, le pays est riche de minéraux en son sol, qu'il s'agisse de cuivre, cobalt, d'or, de diamants, de malachite. C'est en 1966 qu'est créée la Gécamines ou Société générale des carrières et mines, pour remplacer l'Union minière du Haut Katanga où siègent plusieurs sites industriels et concessions dont les sièges sont à Lubumbashi, Likasi et Kolvwezi.

C'est entre 1969 et 1977, que sur plans des architectes Claude Strebaille et André Jacquemain est construite Boulevard du 30 juin à Kinshasa la tour sculpturale de la Sozacom devenue Gécamines. Selon les auteurs, Mobutu voulait que la capitale devienne une plaque tournante de niveau international et la tour un « symbol of New York Modernity à Kinshasa⁵¹⁴ ».

Ainsi, en 1973, la volonté du Président Mobutu s'inscrit dans la démarche d'affirmer la puissance économique du pays par ses richesses dont le symbole est la tour de la Gécamines, d'affirmer aussi l'existence d'un art traditionnel et d'un art contemporain en devenir par la « convocation » d'experts internationaux au IIIème congrès extraordinaire de l'AICA. Mais c'est par le militantisme du peuple zaïrois que le Président Mobutu détermine son projet pour le pays par le rassemblement d'un peuple autour « d'un seul idéal », exprimé par sculpture d'Alfred Liyolo *Le Militant* (fig. 94), en marche. Le flambeau qu'il tient, fut inscrit sur le drapeau fut l'objet de l'introduction du discours du Président entendu chaque soir à la

514 TOULIER Bernard, LAGAE Johan, GEMOETS Marc, *Kinshasa, Architecture et paysage urbains*, Paris, Somogy, 2010 p. 113 ; carte de localisation n° 112.

télévision avant les informations. « flambeau du tricolore à la main ⁵¹⁵ ». La sculpture fut érigée dans le domaine présidentiel de la N'sele.

Le cuivre extrait des mines du Katanga a été travaillé par les artistes de l'atelier Chenge. L'artiste Chenge Opombo Kanuto et ses batteurs sur cuivre à Lubumbashi travaillèrent le cuivre repoussé, selon une technique propre à cet espace. Son frère Chenge Baruti a peint en trompe-l'œil des cuivres repoussés dont on peut voir une œuvre reproduite sur la couverture du catalogue d'exposition.

Quant au travail d'extraction des minerais, le peintre Kamba Luesa dans sa peinture à l'huile *Salongo* (fig. 55) ne présente pas les énormes machines d'extraction qui opèrent dans le Katanga, mais des travailleurs qui se voient infliger une peine d'intérêt général pour qui l'extraction à mains nues devient un dur labeur de souffrances et de réprimandes. En revanche, N'Damvu (fig. 56) présente une scène plus optimiste, valorisant les forces vives du peuple congolais mettant en valeur de grands gaillards à l'œuvre munis de barres à mines.

III 2 2 L'esthétique des œuvres et critères de réalisation des œuvres

Il convient de retenir certains critères de la création d'une œuvre dans les années 1960 – début 1970 au Congo Kinshasa.

Les œuvres peintes ou sur cuivre repoussé, voire sculptées sont présentées dans des formats à l'italienne ou à la française, (paysage ou portrait).

Considérant les œuvres inscrites dans un format à l'italienne (paysage), il apparaît que les artistes ont suggéré le ressenti douloureux des personnages souvent au nombre de cinq ou de deux comme *Salongo* de Kamba Luesa, *Consolation* (fig. 59) de N'Damvu en peinture ; *Les effets néfastes de la guerre* (fig. 92), sculpture en bas-relief en plomb patiné de Tamba ou *Les pleureuses* (fig. 75) au nombre de deux de Mavinga sur cuivre repoussé ; mais encore des personnages dans des actions de tradition coutumière, *L'euphorie au rythme du tam-tam* (fig.

515 Discours de Mobutu présenté chaque soir en avant-première du journal télévisé. « Tout comme le soleil se lève avec éclat chaque matin et se couche le soir aux horizons du grand et majestueux fleuve Zaïre, fier d'avoir apporté à l'humanité le ferment de survie nécessaire, le Zaïre, son parti national le mouvement populaire de la Révolution, ses trente millions de militants et militants, hommes, femmes, enfants, jeunes et vieux, tous *flambeau du tricolore à la main* sont aujourd'hui debout mobilisés déterminés, et rangés derrière un seul homme, animés d'un seul idéal pour bâtir dans la paix, l'unité, la justice, le travail la dignité nationale, un pays toujours plus beau, toujours plus prospère et prêt pour le grand rendez-vous du donner et du recevoir ». N. s., *Tout comme le soleil se lève... - Souvenir du Zaïre*, générique du journal, <https://www.youtube.com/watch?v=7-yxVwWKhJw>, consulté le 12 novembre 2019.

54) de Chenge Opombo Kanuto ou *Le retour de chasse* (fig. 79) de Mwenze, d'un pas dansant.

En revanche, sont inscrits dans un format à la Française *Entre amis* (fig. 58) ou les *Mineurs* (fig. 56) de N'Damvu, *la Famille* (fig.69) de Zowa, *La joliesse et l'élégance* (fig. 70) de Ngombe, *les Fleurs du bonheur* (fig.74) de Mavinga, *La vie naturelle* (fig. 72) de Lema Kusa, marquant soit le plaisir d'un bonheur partagé ou la détermination positive d'accomplir une tâche ensemble.

Analyses d'œuvres

Chacune des œuvres du catalogue ne fait pas ici l'objet d'une analyse particulière. Sont retenues *Salongo* (fig. 55) de Kamba Luesa, et en comparaison *Mineurs* (fig. 56) de N'Damvu, qui n'a pas été présentée. Si les deux peintres traitent du même thème, selon un traitement pictural identique, tous deux auront vu leurs productions ultérieurement évoluer de manière radicalement différente. Le premier en direction d'un art rupestre, le second devint un grand maître de la peinture classique zaïroise, selon ses pairs.

D'un traitement identique aussi à celui de Kamba Luesa quant à celui des couleurs, l'œuvre *le Christ Sauveur* (fig.60) aborde de thème de la religion chrétienne qu'il inscrit dans la culture traditionnelle congolaise, tant par la présence de masques que par de la tenue de Marie.

Tout à fait inattendu dans ce catalogue, l'œuvre de Mpoyo (fig. 77) d'inspiration radicalement plus contemporaine que ses confrères dans le traitement de la ligne et des couleurs tout en abordant un thème classique de la culture traditionnelle congolaise.

Quant aux sculpteurs, l'étude de deux réalisations celle de Mukendi qui représente une cultivatrice debout, de manière réaliste, déterminée pioche à la main, l'autre main sur la hanche (fig. 102) alors que Ngynamau présente deux femmes dont l'interprétation innove tant par le sujet que le traitement (fig. 103).

Ne seront pas développées ici les œuvres de Mboyo Penenge (fig. 100 et 101), dont les têtes réalisées en bois, ou en ébène, qui ultérieurement avec beaucoup d'autres artistes ont connu un grand succès auprès des galeristes, des salles de ventes de Boboto, de l'Institut Goethe, de la salle d'exposition de l'Académie des Beaux-Arts de Kinshasa.

Salongo (fig.55) de Kamba Luesa Kanyuny

En 1973, le peintre Kamba Luesa était âgé de 29 ans et terminait ses études. Il fut le seul étudiant à être présenté à l'exposition. Le Président Mobutu possédait déjà quelques-unes de ses œuvres. Il était considéré comme un peintre précoce, sans copier ses maîtres, et développait un style inspiré.

C'est ainsi qu'il prit part à l'exposition de l'AICA et que son œuvre, une peinture à l'huile, *Salongo*, signifiant « au travail » en Lingala figura dans le catalogue d'exposition. Cependant, l'œuvre ne fut pas signée et la date de réalisation ne fut pas indiquée sur le tableau, pas davantage dans le catalogue où seulement la légende mentionna le titre de l'œuvre ainsi que la manière utilisée mais pas les dimensions.

*Salongo*⁵¹⁶ est une œuvre figurative inscrite dans un format paysage qui présente le travail dans une mine d'extraction de rochers où cinq ouvriers composent une fresque longitudinale. Aux deux porteurs de rochers à gauche dont l'un présente des difficultés pour se relever tant le rocher pèse, répond à droite du tableau une scène de présentation ambiguë, il peut s'agir tout à la fois d'une image pénible à supporter par tant de douleur supposée. Un chef étant sur le point d'infliger un coup de fouet à un homme debout qui tente de se protéger la tête au moyen de ses mains. Entre eux deux un mineur tente de soulever un rocher.

Mais il peut s'agir aussi de travailleurs qui portent des blocs de pierre marquant la volonté du peintre d'inscrire la représentation dans ce qu'il est possible de montrer mais pas de dire. Un non dit témoignant d'une situation problématique quant à l'exploitation des mines sous la contrainte ; des hommes étant tenus d'accomplir un travail punitif.

À l'aspect punitif s'ajoute l'impossibilité de travailler dans des conditions de sécurité convenables par l'absence de tenue vestimentaire adaptée à la protection du minier. Crânes rasés, corps et pieds vêtus seulement d'un short ou slip distendu.

Les cinq hommes ne semblent plus animés de force mentale, le regard est absent, laissant apparaître des yeux blancs ou fermés signifiant un impossible regard sur le monde qui s'offre à eux.

Si la scène prend place dans une mine d'extraction de roches, l'indication n'est donnée que par les blocs portés ou en train d'être soulevés par les mineurs. L'absence de perspective,

516 *Salongo*, dans le dictionnaire, la définition du mot *salongo* est la suivante « travail collectif inventé par l'administration Mobutu, travail d'intérêt général » et *Salongo* était aussi un journal créé en 1972 qui était proche du *mobutisme*. N. s. « *Salongo* », *courrier international* [en ligne], <https://www.courrierinternational.com/notule-source/salongo>, consulté le 10 février 2020. N. s. « *Salongo* », *Traduction/dictionnaire Lingala-Français* [en ligne], <https://dic.lingala.be/fr/salongo>, consulté le 10 février 2020.

l'organisation des couleurs ajoute à l'ambiguïté du donné à voir. Il s'agit soit du rouge indien des corps soit d'un bleu pour le fond, la couleur des blocs de rochers tirant davantage sur le bleu. Le second plan ne marque pas la perspective, ce sont des lignes noires qui marquent la plupart du temps un changement de couleur qui représenterait la roche.

On peut comparer *Salongo* avec une peinture à l'huile de N'Damvu Siku Pezo intitulée *Mineur* datant de 1967 de dimension 145x89cm, inscrite dans un format à la française qui permet de présenter cinq personnages debout, dressés vigoureusement dans la direction de la tâche à accomplir. Par le choix du format, N'Damvu inscrit la signification de l'œuvre dans une démarche méliorative, contrairement au format à l'italienne de Kamba Luesa qui peut donner l'impression encore plus pesante d'un travail épuisant.

Les œuvres les plus connues de Kamba Luesa Kanyunyu de cette période n'ont pas été retenues ultérieurement, ce sont celles des années 1980, 1990.

Le Christ Sauveur (fig. 60) de Pezo Tsiku N'Damvu

Pezo Tsiku N'Damvu était un professeur de peinture à l'Académie des Beaux-Arts de Kinshasa depuis l'Indépendance jusqu'en 1986 avec une interruption de 1962 à 1966 puisqu'il avait eu une bourse lui permettant de s'inscrire à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles et d'apprendre la technique de la fresque monumentale. Pezo Tsiku N'Damvu était un peintre qui participa à des expositions en dehors du Zaïre comme le Premier Festival Mondial des Arts Nègres à Dakar en 1966, l'exposition universelle de Montréal en 1967, l'exposition à Paris en 1975, etc. Il était considéré comme étant « le plus doué des peintres zaïrois »⁵¹⁷.

Il avait été présenté dans le catalogue d'exposition trois de ses œuvres, des peintures à l'huile nommée *consolation* (fig. 59), *le christ sauveur* (fig. 60) et *entre amies* (fig. 58).

Le christ sauveur est une peinture à l'huile dont on ne connaît pas la date précise de réalisation, elle aurait été réalisée dans fin année 1960, début 1970. Les dimensions ne sont pas mentionnées mais la réalisation s'inscrit dans un format est à la française.

Le Christ sauveur est une œuvre figurative, peinte sur deux plans. Au premier plan, la figure du Christ en croix s'inscrit dans un V inscrit en position centrale du tableau. Décrivant un V

⁵¹⁷ *Initiation à l'art plastique zaïrois d'aujourd'hui*, Ndombasi Kufimba Bamba (cat. exp. Kinshasa, à la N'Sele, 1973), Zaïre, édition Lokolé, 1973, p. 80.

inversé (du soleil jusqu'au sol), à gauche du Christ se tient une femme à ses genoux, les bras levés les bras vers au ciel, à son côté un masque semble ancré dans le sol alors que dans la partie droite de la croix s'inscrivent trois masques qui se détachent du sol, en élévation sur trois niveaux, pouvant symboliser les esprits des morts qui se dirigent vers la lumière.

Le Christ est de facture maniériste. Le corps nu de profil est très allongé, les jambes immenses mesurent deux fois sa partie supérieure. Elles sont pliées au niveau des genoux permettant d'inscrire le Christ dans le tableau. Le soleil brille encore avant que le ciel ne s'obscurcisse totalement à l'instant de la mort qui ne tardera pas à venir. C'est déjà dans une d'attitude d'abandon marquée par des mains qui se relâchent et la tête de profil penchée vers le sol, les yeux clos, la bouche fermée. La colombe, symbole du Saint-Esprit descend au-dessus du Christ.

Dans sa représentation la croix est davantage suggérée que montrée. Les éléments qui la constituent sont difficilement perceptibles si ce n'est qu'elle semble ancrée dans la partie inférieure du tableau, au niveau de la cuisse de Marie. Sa représentation est absente dans sa partie supérieure, seulement suggérée par la position des bras écartelés du Christ. Seules les mains qui sont traversées chacune d'un clou saignant abondamment, laissant l'image mentale reconstituer la scène de cette absence de support par le spectateur. Les pieds ne sont pas cloués sur la croix mais sont en avant de la femme.

La femme africaine, de dos, torse nu, vêtue d'un pagne est assise, les bras levés, les mains dans le plan du thorax du Christ, sans toutefois le dissimuler. Son visage est ovale, les yeux fermés, les cheveux courts sont tenus par un ruban blanc positionné autour de sa tête.

Les figures du Christ et de Marie sont dessinées d'un trait épais marquant leur présence alors que les masques de contours ouverts plus fins donnent une impression vaporeuse et une impression de spectre.

Le traitement du tableau est identique de celui de Salongo n'indiquant pas de distinctions précises dans les couleurs et les traits qui constituent le fond. Ainsi, Le premier plan et le second plan communiquent notamment à travers la croix. Le second plan ne possède pas de perspective, il est abstrait à l'exception du soleil en arrière de la tête du Christ plaçant la scène dans un espace irréel. Ce sentiment est accentué par des couleurs noires, orangées et bleutées diffuses, non contrastées. C'est la lumière naturelle venant du haut qui permet le traitement des chairs davantage affirmé sur les corps de Marie et du Christ.

Ainsi, le Christ est sur la croix, une croix à la fois réelle et irréelle, terrestre et céleste. Sa base est matérielle mais les mains du Christ ne sont pas soutenues par une matière mais par des triangles invisibles.

Le corps du Christ prend toute la longueur du tableau, de fine composition, il est allongé, disproportionné contrairement à la femme priant, ou implorant.

Quatre masques apparaissent comme des spectres au niveau de la partie terrestre du tableau symbolisant l'art traditionnel africain, la culture et les religions traditionnelles africaines, qui restent présents et ne disparaissent pas devant le christianisme. Telles les Euménides grecques, ils rappellent l'histoire des ethnies qui ne s'efface pas par les représentations du christianisme imposé.

Personnages (fig. 77) de Mpoyo

Il convient maintenant d'aborder la production d'un peintre formé en occident et de tenter de saisir les différentes influences constitutives de son art : il s'agit de Mpoyo.

Mpoyo a étudié à l'Académie des Beaux-Arts de Florence. Dans le catalogue d'exposition, il est dénommé Mpoy de son nom de signataire. Son originalité réside dans le tracé de la figure qui suit la ligne du sujet traité d'un seul trait. La figure dessinée d'une ligne continue se terminait par sa signature « MPOY ». Nous ne savons pas si Mpoy a connu l'œuvre virtuose de Claude Mellan *Sainte Face du Christ sur le voile de Véronique*, gravée d'un seul trait. Toutefois la ligne continue est inspirée certainement de la philosophie bantoue qui considérait qu'un être vit spirituellement de sa naissance jusqu'au-delà de la mort.

Personnages est une peinture à l'huile de 1966, de format à la française, de 71x59cm⁵¹⁸,

Cette œuvre figurative mais non réaliste est organisée selon un rythme binaire. Le tableau est partagé en deux couleurs en son milieu, noire dans la partie inférieure, grise dans la moitié supérieure, au centre de ces deux parties prennent place deux personnages, un homme et une femme plus en retrait qui se situent dans le déploiement d'aplats déchiquetés de couleurs oranges, grises, rouges et vertes et bleues.

Les deux personnages sont séparés de l'environnement par le contour d'une ligne noire plus ou moins visible à certains endroits. Leur environnement qui est constitué d'aplats juxtaposés de couleurs vives.

⁵¹⁸ESKENAZI, Pepo, SCOTT, Martin D., *Peintres du Zaïre : collection privée Pepo Eskenazi*, Genève, Monaco, Pepo Eskenazi, 1994.

Les personnages sont présentés de face, un homme plus en avant et une femme en retrait tous deux en position assise les mains jointes au niveau des genoux, sans qu'il soit possible d'identifier le type de siège. Il peut être supposé qu'il s'agit d'un chef coutumier ou d'un roi et de son épouse.

Ces deux personnages sont reliés l'un à l'autre par trois traits noirs : le premier trait est distendu, il court de l'orifice de l'oreille gauche du personnage masculin à l'oreille droite en son extrémité supérieure du personnage féminin.

Le second trait court du torse de l'homme, au niveau du son cœur, à l'œil droit du personnage féminin qui est clos voire aveugle, Le troisième trait relie les deux personnages de jambe à jambe.

Les personnages sont disproportionnés. Des têtes imposantes semblent posées directement posées sur un tronc très longiligne, les corps féminins étant davantage épais, En revanche, leurs membres supérieurs sont très longs et très minces.

En ce qui concerne la tête, les crânes décrivent des protubérances à leurs sommets, les yeux sont ouverts pour l'un, aveugles pour le second, simulés par deux rectangles noirs cerclés de blanc pour l'homme et par deux taches blanches pour la femme. Le nez de l'homme rejoint une bouche rectangulaire ouverte alors que celui de la femme évoque les visages des *Demoiselles d'Avignon* de Picasso, par la ligne blanche qui le constitue et son reflet sur la joue droite. En ce qui la concerne, il n'existe pas de frontière entre la bouche et le menton tous deux figurés par un carré blanc, à l'identique des masques Songye.

Ce tableau est certainement une des plus grandes réussites des années 1960. Il présente une synthèse qui permet de faire le lien entre la culture occidentale et la culture traditionnelle du Congo. De la culture occidentale, le peintre a repris les aplats colorés, le trait du dessin de graveurs est inspiré de Picasso, De la culture africaine, il s'est inspiré des statues traditionnelles. Il est difficile d'affirmer si M'poyô a peint deux personnages ou deux statues. Peut-être a-t-il voulu réaliser une synthèse des deux.

Même s'il ne s'agit pas d'une œuvre « révolutionnaire », elle a le mérite de commencer une évolution possible de la peinture moderne qui s'est épanouie à partir des années 1980 – 1990 avec Roger Botembe.

Il convient maintenant d'aborder le thème de la sculpture qui occupe une place majeure dans l'art africain, qu'elle s'inscrive dans l'art traditionnel ou l'art contemporain. Si Alfred Liyolo était devenu le sculpteur officiel de la Présidence et diffusait ses œuvres en Europe et François Tamba était devenu une référence majeure.

Étude (fig. 103) de Ngynamau Lukiesa Mo

Ngynamau Lukiesa Mo avait fait des études à l'Académie des Beaux-Arts de Kinshasa. En 1966, il avait participé au Festival d'Art Nègre de Dakar et avait déjà produit des œuvres monumentales comme le *joueur de likembe* située dans le jardin présidentiel au Mont Ngaliema.

Dans le catalogue d'exposition, il est présenté une *étude (fig.103)* en ronde-bosse de matière simili-pierre. Toutefois, les dimensions de l'œuvre, la date de réalisation ne sont pas mentionnées.

Cette œuvre présente deux femmes de facture géométriques. Le photographe a inscrit les « figures » dans un format paysage et dans un plan américain.

Les personnages sont de relativement même grandeur tout en marquant un décalage d'une demi-tête en faveur de la femme à droite. En position debout, proches l'une de l'autre, leurs corps se frôlent au niveau des hanches et des seins. Vêtues seulement d'un pagne en forme de triangle, les deux femmes présentent les attributs féminins de la maternité future. Des seins plantureux supplantent un ventre prédominant mais plutôt que d'inscrire dans son étude les formes arrondies de la grossesse, il a fait le choix de préférer des formes géométriques, voire coniques (seins) ou pyramidales (ventres) qui devaient paraître davantage contemporaines pour un artiste qui n'a pas fait le choix de l'abstraction ou du réalisme pur.

Si leur long cou supporte la tête, le regard des femmes est tourné vers le haut, droit devant en ce qui concerne celle de gauche, la tête tournée vers la droite pour la seconde.

Le traitement stylisé des visages fait penser à deux masques de structure différente, un front plus bombé pour le masque de droite, marqué par un décrochage au niveau nez. La singularité se poursuit au niveau des lèvres, en forme de cercle à gauche, normales à droite.

Les yeux ont également un traitement différent, pour le personnage féminin de gauche les yeux sont des cercles, les personnages de gauche à des yeux avec une fente au centre, on retrouve ce type d'yeux dans d'autres sculptures, telle celle en céramique de Bamba *les sœurs africaines*.

Le choix du sculpteur semble hésiter entre tradition et modernité comme il est remarqué dans la manière de traiter le thème traditionnel de la maternité et par le traitement des visages en forme de masques. Toutefois, la recherche esthétique, même s'il existe une tentative

d'interprétation de l'art traditionnel, s'inscrit dans la modernité dans la mesure où l'objet n'a pas de fonctionnalité inhérent aux pratiques culturelles, de culte ou d'esthétique purement traditionnelle.

La cultivatrice (fig. 102) de Mukendi Kanda

Mukendi Kanda était sculpteur de formation académie à Kinshasa. Depuis 1969, il était artiste maquettistes au service technique de la Présidence de la République. Ses œuvres représentaient une « figuration quasiment photographique des personnages ou des animaux auxquels il donne des corps fortement naturalistes »⁵¹⁹. Il avait produit des œuvres monumentales comme *le batteur de tam-tam*, *la femme à la houe* située dans le jardin présidentiel au Mont Ngaliema à Kinshasa.

L'œuvre était sculptée dans une simili-pierre *la cultivatrice*. Il n'est ni indiqué la dimension de l'œuvre, ni sa date de réalisation,

Son style par la suite avait évolué, restant figuratif mais dépouillé du réalisme, du détail, laissant seulement les lignes significatives.

De facture réaliste, le personnage féminin est représenté en pied, tenant un outil. Les proportions sont adéquates au réel. En position debout, *la cultivatrice*, vêtue seulement d'un pagne, tient de la main gauche une pioche enfoncée dans le sol, le bras droit écarté du corps, la main posée sur sa hanche. Si l'ensemble du corps aux courbes massives et arrondies semble simplifié, le visage en revanche est marqué par nombre de détails ; les sourcils sont marqués, yeux restent mis ouverts, et la bouche demeure fermée.

L'artiste a voulu mettre en valeur le travail des femmes dans les champs. Leur contribution, elle aussi, est indispensable à la prospérité du pays, Ces femmes qui nourrissent les hommes des mines, des travailleurs contribuent à reconstruire le pays.

On peut le constater, la création artistique contemporaine en 1973 est timide, elle se cherche et oscille entre art traditionnel et contemporanéité.

III 3 Une bibliothèque créée par l'AICA pour les artistes et critique zaïrois pour une mutation de l'art moderne congolais,

⁵¹⁹Initiation à l'art plastique zaïrois d'aujourd'hui, Ndombasi Kufimba Bamba (cat. exp. Kinshasa, à la N'Sele, 1973), Zaïre, édition Lokolé, 1973, p.74.

Lors du III^{ème} congrès extraordinaire de l'AICA de 1973 à Kinshasa, Sven Sanström avait fait part du manque de documentation pour les critiques et les historiens d'art mais plus particulièrement pour les artistes zaïrois⁵²⁰. Ce sujet avait été discuté et il avait fait l'objet d'un paragraphe dans la résolution de l'AICA qui avait entraîné des actions par la suite⁵²¹.

La résolution du III^{ème} Congrès extraordinaire de l'AICA « suggère la création en Afrique d'un centre de documentation qui favoriserait des rapports réguliers (échanges et informations) entre artistes, critiques et historiens africains et leurs collègues du monde entier »⁵²². Le 17 septembre 1973, lors des discussions, Pierre Gaudibert et de Sven Sandström demandèrent aux congressistes de transmettre des ouvrages et des documents⁵²³ sur l'art général, sur l'art contemporain, sur les phénomènes et les problèmes culturels. Ils avaient fait part de l'intérêt de la diffusion de l'art zaïrois en organisant des expositions dans les pays des congressistes. S'ils étaient intéressés, ils devaient se rapprocher la section Zaïre de l'AICA⁵²⁴. Après le congrès, le secrétaire général de l'AICA international demanda de la documentation à différentes institutions pour la création d'une bibliothèque sur l'art à Kinshasa à laquelle l'AICA s'engageait à participer. De surcroît, Guy Weelen permit de faire lien entre le Zaïre et les différentes institutions qui avaient accepté le don d'ouvrages.

Le mois suivant, Guy Weelen écrivit à Bokonga Ekanga Botombele⁵²⁵, dans l'intention de participer à la création du centre documentaire du Zaïre en tant que représentant du secrétariat général de l'AICA. La bibliothèque permettrait une interconnaissance des cultures. Bokonga Ekanga Botombele était en accord avec Weelen⁵²⁶.

⁵²⁰Compte-rendu du congrès, 15 septembre 1973, Kinshasa, 1973, Archives de la Critique d'Art, FR ACA AICAI THE CONO28, CONO28-3/6.

⁵²¹Résolution du 3^e Congrès extraordinaire de l'AICA, Kinshasa, 1973, FR ACA AICAI THE CONO28, CONO28-7.

⁵²²*Ibid.*

⁵²³Catalogues, monographie, livres sur l'art, manuels, collections de reproduction, images artistiques, diapositives, photographies...

⁵²⁴Appel, 17 septembre 1973, Kinshasa, 1973, Archives de la Critique d'Art, FR ACA AICAI THE CONO28, CONO28-7.

⁵²⁵Lettre de Guy Weelen pour Bokonga Ekanga Botombele, Paris, 2 octobre 1973, Archives de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 2/2, III^{ème} Congrès extraordinaire de l'AICA à Kinshasa (1973).

⁵²⁶Lettre de Bokonga Ekanga Botombele pour Guy Weelen, Kinshasa, 31 octobre 1973, Archives de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 2/2, III^{ème} Congrès extraordinaire de l'AICA à Kinshasa (1973).

Guy Weelen⁵²⁷ avait mis à la disposition pour la création de ce centre, les textes des assemblées générales et des congrès lorsqu'ils se produisaient en même temps⁵²⁸, le bulletin AICA-Italie n° 2 et les Bulletins des archives de l'art contemporain n° 1 à 3, ainsi que la mise à disposition de deux revues du Canada *Vie des arts*, *Forces* et une revue de Roumanie *Arta* et de 59 catalogues⁵²⁹ sans que soient cités les auteurs, ni la date de parution, qu'il s'agissait soit des ouvrages thématiques comme *peintres et sculpteurs de Hongrie, 12 ans d'art contemporain en France, la collection de François Ier* soit des ouvrages monographiques comme *Vuillard, Suzanne Martin...*

Quelques jours plus tard, Guy Weelen avait écrit une nouvelle lettre⁵³⁰ à Bokonga Ekanga Botombele pour lui signaler qu'il avait contacté un certain nombre de personnes en son nom, leur demandant des catalogues d'exposition, des revues, des affiches pour le centre de documentation du Zaïre. Guy Weelen avait précisé qu'il leur avait écrit que les modalités de transport se feraient avec Bokonga Ekanga Botombele.

Guy Weelen contacta les présidents des sections de l'AICA, c'est-à-dire Ulrich Kuhirt pour la section de la République Démocratique d'Allemagne ; Karl Ruhrberg pour la section de la République Fédérale d'Allemagne ; Walter Koschatzky pour la section Autriche de l'AICA, Palma Bucarelli pour la section italienne ; Berta Taracena pour la section Mexique ; J. Starzynski pour la section Pologne ; Dan Haulica pour la section de la Roumanie ; Arnold Kohler pour la section Suisse. Avaient été contactés également B. Gautier qui faisait partie du CNAC (centre national d'art contemporain) ; Masayoshi Homma qui était directeur musée d'art moderne de Tokyo (Japon) ; E. Joosten qui faisait partie du Kroller-Muller Museum à

527Lettre de Guy Weelen pour Bokonga Ekanga Botombele, Paris, 2 octobre 1973, Archives de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 2/2, IIIème Congrès extraordinaire de l'AICA à Kinshasa (1973).

528La 15^{ème} assemblée générale s'est tenue en Israël et congrès, la 16^{ème} assemblée générale à Venise, la 18^{ème} assemblée générale à Prague et son congrès, la 20^{ème} assemblée générale à Bordeaux et son colloque, la 21^{ème} assemblée générale en Suède, la 22^{ème} assemblée générale au Canada et son congrès et la 24^{ème} assemblée générale à Paris et son colloques.

529La liste complète des monographies : *Gésimus Visser ; Scanavino ; Sanfilippo ; L. Guerrinis ; Chabaud, Seyssaud, Verdilhan ; Vuillard ; Sant'ellia ; Courbet ; Gianni Valbonesi ; Tommaso Valle ; Manfred Nicoletti ; Busiri Vici ; Paul Maze ; Van Gobb ; Vettor Pisani ; Yehuda Jordan ; Filippo Lunardi ; Bepi Perucchini ; Duilio ; Cambellotti ; Piero Manzoni ; Giacometti ; Fattori ; Jean Pierre Reynaud ; Pascali ; Bryen ; Baumeister ; Amore Moi ; Alberto Burri ; Suzanne Martin ; Victor Brauner ; Colla ; Fabio Mauri ; Contenotte ; Naum Gabo ; Jacques Salomon ; Folon ; Mario Rossello ; Mauro Reggiani ; Quilts ; La liste complète des ouvrages thématique : *Les dangers de la célébrité, Peintres et sculpteurs de Hongrie, 12 ans d'art contemporain en France, Peintre et sculpteurs du XXe siècles, Aéropittura futurista, Imagerie française ; Le surréalisme 1922-1942 ; Scultura internazionale ; 5^o biennale de Paris section Italie ; Pictures from Southampton ; Porcelaines de Paris ; La collection de François Ier ; Biennale de Quito ; Dessins d'architecture ; L'art de la musique ; Bolide design ; Architectura a Vienna intorno 1900.**

530Lettre de Guy Weelen pour Bokonga Ekanga Botombele, Paris, 9 octobre 1973, Archives de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 2/2, IIIème Congrès extraordinaire de l'AICA à Kinshasa (1973).

Otterlo (Pays Bas) ; Z Krzisnik qui était directeur de la galerie d'art moderne (en Yougoslavie). Mais nous ignorons s'ils ont répondu car aucune des lettres ne figure dans les archives de l'AICA (excepté quatre personnes en dehors de cette liste), ou si elles sont archivées en République Démocratique du Congo.

Francine-Claire Legrand, conservatrice aux Musées Royaux des Beaux-arts de Belgique, avait envoyé une lettre⁵³¹ à Guy Weelen pour lui signifier que Bokonga Ekanga Botombele avait été rajouté sur la liste des échanges du musée.

Pour le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Guy Weelen adressa une lettre à l'attention de Jacques Lassaigne, mais ce fut Suzanne De Coninck, sa secrétaire qui répondit⁵³² pour expliquer que Jacques Lassaigne était en mission en Amérique du Sud. Suzanne De Coninck avait ajouté qu'elle ferait une liste des ouvrages disponibles pour Bokonga Ekanga Botombele, à cela elle avait inscrit, sur les fiches de service de presse des envois réguliers au centre de documentation de Kinshasa. M. Trappenard avait signalé à Guy Weelen que plusieurs institutions dépendant de la ville de Paris avaient également réuni des documents pour le centre de documentation⁵³³.

Edy de Wilde, conservateur en chef du Stadeljik muséum (Pays Bas), adressa une lettre adressa à Bokonga Ekanga Botombele et avec copie à l'attention de Guy Weelen⁵³⁴, lui faisant part de l'intention du musée d'envoyer régulièrement des catalogues d'exposition du musée et des catalogues d'exposition des dix dernières années s'ils n'étaient pas épuisés. Edy de Wilde avait demandé à Bokonga Ekanga Botombele de le prévenir s'il acceptait et s'il avait également demandé les modalités d'expédition.

Jiri Kotalik, président de la section Tchécoslovaque de l'AICA et directeur de la Galerie Nationale de Prague, avait envoyé une lettre à Bokonga Ekanga Botombele⁵³⁵. Jiri Kotalik

531Lettre de Francine-Claire Legrand pour Guy Weelen, Belgique, 18 octobre 1973, Archives de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 2/2, IIIème Congrès extraordinaire de l'AICA à Kinshasa (1973).

532Lettre Suzanne de Connick pour Guy Weelen, Paris, 20 octobre 1973, Archives de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 2/2, IIIème Congrès extraordinaire de l'AICA à Kinshasa (1973).

533Lettre de Guy Weelen pour Bokonga Ekanga Botombele, Paris, 22 avril 1974, Archives de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 1/2, courriers (1972-1975).

534Lettre de Edy de Wilde pour Bokonga Ekanga Botombele, Pays-Bas, 22 octobre 1973, Archives de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 2/2, IIIème Congrès extraordinaire de l'AICA à Kinshasa (1973).

535Lettre de Jiri Kotalik pour Bokonga Ekanga Botombele, Prague, 23 novembre 1973, Archives de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 2/2, IIIème Congrès extraordinaire de l'AICA à Kinshasa (1973).

pouvait fournir au centre de documentation six catalogues d'expositions⁵³⁶, quatre séries de cartes postales⁵³⁷ et des diapositives⁵³⁸.

Le 4 octobre 1973⁵³⁹, Guy Weelen écrivit à Jean Chalelain et Mathey. Le 20 novembre 1973⁵⁴⁰, une lettre à Georges Boudille alors président de la section France de l'AICA et directeur de la Biennale de Paris, afin de procurer des catalogues au centre de documentation de Kinshasa ainsi que de transmettre aux collègues critiques d'art de la section le message concernant le besoin de documentation du centre à Kinshasa.

Hubert Landais, inspecteur général des musées, adjoint du directeur des musées de France, adressa une lettre⁵⁴¹ à Bokonga Ekanga Botombele lui signifiant qu'il pouvait envoyer un lot de catalogues d'exposition à titre exceptionnel sans en préciser le nombre et les titres, et il demanda les procédures d'enlèvement des ouvrages. Demande qui recoupait celle de Guy Weelen dans son courrier du 9 février 1974⁵⁴², à Célestin Bandi Banga.

Sur ce sujet, Bokonga Ekanga Botombele avait demandé à Guy Weelen, dans sa lettre du 31 octobre 1973⁵⁴³, que l'AICA International se charge de centraliser la documentation et qu'une fois les documents réunis, les ouvrages prendraient l'avion par la compagnie AIR-

536 *Peinture tchèque et slovaque de la première moitié du XXème siècle ; 50 ans de la peinture tchécoslovaque ; Arts et temps - Arts tchèque des années 20 ; Peinture tchèque du XXème siècle, I Génération des années quarante-dix ; Peinture tchèque du XXème siècle, II – Génération de l'Osma (les Huits), Tvrdošijnch (les obstinés) et de la Umelečka Beseda (société des artistes) ; Exposition Josef Manes (Hluboka)*. Lettre de Jiri Kotalik pour Bokonga Ekanga Botombele, Prague, 23 novembre 1973, Archives de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 2/2, IIIème Congrès extraordinaire de l'AICA à Kinshasa (1973).

537 Art tchèque du XXème siècle – série de 18 cartes postales couleurs ; Antonin Slavicek – série de 6 cartes postales en couleurs ; Chefs-d'œuvre de la sculpture tchèque – série de 12 cartes postales ; Otto Gutfreud – série de 12 cartes postales. Lettre de Jiri Kotalik pour Bokonga Ekanga Botombele, Prague, 23 novembre 1973, Archives de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 2/2, IIIème Congrès extraordinaire de l'AICA à Kinshasa (1973).

538 Art tchèque moderne - ensemble de 48 diapositives couleurs. Lettre de Jiri Kotalik pour Bokonga Ekanga Botombele, Prague, 23 novembre 1973, Archives de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 2/2, IIIème Congrès extraordinaire de l'AICA à Kinshasa (1973).

539 Lettre de Guy Weelen pour Chalelain (Jean Châtelain) et Mathey, Paris, 4 octobre 1973, Archives de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 2/2, IIIème Congrès extraordinaire de l'AICA à Kinshasa (1973).

540 Lettre de Guy Weelen à Georges Boudaille, Paris, 20 novembre 1973, Archives de la Critique d'Art, FR ACA AICAI THE CONO28, CONO28-7.

541 Lettre de Hubert Landais pour Bokonga Ekanga Botombele, Paris, 3 décembre 1973, Archives de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 2/2, IIIème Congrès extraordinaire de l'AICA à Kinshasa (1973).

542 Lettre de Guy Weelen pour Bokonga Ekanga Botombele, Paris, 9 février 1974, Archives de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 1/2, courriers (1972-1975).

543 Lettre de Bokonga Ekanga Botombele à Guy Weelen, Kinshasa, 31 octobre 1973, Archives de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 2/2, IIIème Congrès extraordinaire de l'AICA à Kinshasa (1973).

ZAIRE. Le 22 avril 1974⁵⁴⁴, Guy Weelen lui fit part de l'impossibilité pour l'AICA international de pouvoir répondre à cette demande pour des raisons financières et d'espaces de stockages tout en proposant la solution de passer par les services culturels des ambassades. En retour, Bokonga Ekanga Botombele informa Guy Weelen le 10 mai 1974⁵⁴⁵, qu'il avait envoyé une lettre au département des affaires étrangères du Zaïre sollicitant la réception et l'expédition des documents à l'adresse du département de la culture et des arts.

Le centre de documentation fut créé comme en témoignent les rapports de réunions de la section Zaïre de l'AICA de 1975. Situé d'abord à l'IMNZ Au Zaïre au Mont Ngaliema, il fut déplacé à l'Académie des Beaux-Arts⁵⁴⁶, selon les vœux de Sven Sanström donnant accès aux étudiants et aux professeurs aux sources documentaires.

III 4 La création de mouvements artistiques, une évolution esthétique ?

Avant le IIIème congrès extraordinaire de l'AICA de 1973, il n'existait pas au Zaïre de mouvements artistiques constitués autour d'un même style ou d'une idée fondatrice, mais seulement des écoles, des académies et certains artistes autodidactes.

Il avait été mentionné que l'art zaïrois moderne serait en retard par rapport à l'Europe de cinquante années. Le propos avait été évoqué lors du IIIème congrès extraordinaire de l'AICA⁵⁴⁷. Ce constat qui était largement diffusé dans les journaux suscita une vive polémique. Il continua de se répandre dans les ouvrages. Joseph-Aurélien Cornet avait expliqué⁵⁴⁸ que son affirmation avait été coupée d'une conversation qu'il avait eu avec Pierre Guerre sur « l'inspiration de quelques artistes qui se contentaient de copier en les appauvrissant certaines formes simplistes de cubisme, j'avais dit que, sur ce point, on avait cinquante ans de retard. »⁵⁴⁹

544Lettre de Guy Weelen pour Bokonga Ekanga Botombele, Paris, 22 avril 1974, Archives de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 1/2, courriers (1972-1975).

545Lettre de Bokonga Ekanga Botombele à Guy Weelen, Kinshasa, 10 mai 1974, Archives de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 1/2, courriers (1972-1975).

546Rapport de la réunion de 23 avril 1975, Kinshasa, 1975, Archives de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 1/2, courriers (1972-1975). Rapport de la rencontre du 28 mai 1975, Kinshasa, 1975, Archives de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 1/2, courriers (1972-1975).

547CORNET, Joseph-Aurélien, DE CNODDER Rémi, TOEBOSCH Wim, *60 ans de peinture au Zaïre*. Les Éditeurs d'Art Associés, Bruxelles 1989.

548Ibid.

549Ibid., p. 140.

Il avait été considéré que la création en 1974 du groupe des Avant-gardistes zaïrois était une riposte à l'affirmation de retard de l'art zaïrois. Ce groupe était composé de onze membres⁵⁵⁰, deux sculpteurs Liyolo Limbe Mpuanga, François Ndembe Tamba, deux céramistes, Mokengo Kwekwe et Bamba Ndombasi Kufimba et de six peintres qui étaient Mavinga Ma Nkondo Ngwala, N'Damvu Tsiku Pezo, Lema Kusa, Mayemba Mankakasa, Zowa, Nduku a Nzambi, Kamba Luesa Kanyunyu.

Pour Nduku a Nzambi, il était difficile de savoir s'il avait réellement appartenu au groupe, des auteurs étaient en désaccord sur ce sujet, pour Bamba Ndombasi Kufimba (avait appartenu à ce groupe) et Musangi Ntemo dans leur ouvrage *Anthologie des sculpteurs et des peintres zaïrois contemporains*⁵⁵¹ de 1987, Nduku a Nzambi avait fait partie du groupe des Avant-gardistes zaïrois alors que pour Joseph Cornet dans son ouvrage *60 ans de peinture au Zaïre*⁵⁵² qui paraît deux ans plus tard, Nduku a Nzambi avait au début accepté la proposition de faire partie des Avant-gardistes zaïrois mais par la suite, il avait réfuté d'y être associé. Célestin Badi Banga ne Mwine avait joué un rôle de co-organisateur ou de co-fondateur du groupe⁵⁵³. Si des échanges eurent lieu pendant sa première année d'existence avec les critiques d'art zaïrois, néanmoins leur art par la suite s'enferma dans une certaine esthétique pour se maintenir dans un art occidental de la XIX^{ème} siècle⁵⁵⁴.

Ce groupe entendait répondre aux exigences d'authenticité voulues par le Président Mobutu, comme en témoigne leur manifeste « la philosophie de l'authenticité sera le phare qui éclaire les artistes »⁵⁵⁵ et « nous croyons participer plus positivement à la révolution culturelle nationale en révolutionnant notre art. Cela signifie, en clair, que l'art zaïrois moderne doit paraître aux yeux du monde, comme un art doué d'un sang jeune, animé d'un souffle magique. Nous voudrions que notre art recouvre totalement son autonomie et sa personnalité

550 Dans l'ouvrage *Anthologie des sculpteurs et des peintres zaïrois contemporains*, les auteurs avaient mentionné dix artistes or ils avaient fusionné deux noms, celui de Zowa et de Nduku a Nzambi. BAMBANA Ndombasi Kufimba, NTEMOMusangi, *Anthologie des sculpteurs et peintres zaïrois contemporains*, Paris, Nathan, Agence de coopération culturelle et technique, 1987, p 24.

551 BAMBANA Ndombasi Kufimba, NTEMOMusangi, *Anthologie des sculpteurs et peintres zaïrois contemporains*, Paris, Nathan, Agence de coopération culturelle et technique, 1987.

552 CORNET, Joseph-Aurélien, DE CNODDER Rémi, TOEBOSCH Wim, *60 ans de peinture au Zaïre*. Les Éditeurs d Art Associés, Bruxelles 1989.

553 Fiche individuelle de Célestin Badibanga ne Mwine, Kinshasa, 24 juin 1995, Archives de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 2/2, courrier (1976-2003).

554 Communication de Célestin Badibanga ne Mwine, 2003, Dakar, 4 juillet 2003, FR ACA JLEEN THE AIC024 04/11.

555 MALU-MALU, J.-J. Arthur, *Le Congo Kinshasa*, Karthala, Paris, 2014, p.333.

intrinsèque, grâce à un dépouillement, fût-il brutal, de toutes les formules stéréotypées, d'origine lointaine... »⁵⁵⁶. Joseph-Aurélien Cornet constata que les artistes étaient restés dans ce qu'ils produisaient avant et part conséquent les changements n'étaient pas advenu⁵⁵⁷.

Les *Avant-gardistes* Zaïrois se constituaient en porte à faux ne formant pas un groupe réuni par un même style artistique, ou autour d'un manifeste. Chacun disposait d'une technique et de problématiques qui lui appartenait⁵⁵⁸, technique acquise souvent en occident (comme par exemple Alfred Liyolo et François Ndembe Tamba) alors qu'il existait de réels savoirs faire dans les ethnies. De fait, ce groupe ne pouvait pas être considéré comme étant une école ou un mouvement artistique.

Pour Célestin Badi-Banga ne Mwine, le groupe était constitué de deux tendances, le néonégrisme qui était un art se basant sur l'art traditionnel (l'art nègre⁵⁵⁹) dont faisait partie Bamba Ndombasi, Mokengo Kwekwe, Mayemba Ma Mankakasa, Mavinga Ma Nkondonguala et Tamba Ndembe et le néorupestisme qui s'inspirait de l'art rupestre ayant comme chef de file le peintre Kamba Luesa⁵⁶⁰ avec ses personnages de profils.

De ses deux tendances, cinq artistes n'étaient pas inclus, puisqu'ils ne s'inspiraient pas esthétiquement de l'art traditionnel.

L'année du manifeste, en 1975, ils avaient organisé à l'Académie des Beaux-Arts une exposition. Il eut également une exposition à Paris⁵⁶¹.

Une réunion du groupe des Avant-gardistes Zaïrois à l'Académie des Beaux-arts de Kinshasa le 15 septembre 1977, fut à l'origine de la dissolution puisqu'il avait été évoqué de restreindre l'accès et qu'il soit un groupe fermé, ce qui ne fut pas accepté par certains membres⁵⁶².

556 CORNET, Joseph-Aurélien, DE CNODDER Rémi, TOEBOSCH Wim, *60 ans de peinture au Zaïre*. Les Éditeurs d'Art Associés, Bruxelles 1989, p. 140.

557 *Ibid.*

558 *Ibid.*

559 L'art nègre était la période de l'art traditionnel qui débutait à partir du XIX^{ème} siècle. CORNET, Joseph Aurélien, *Richesses de l'art négro-Africain*, Le Caire, pères jésuites, 1972.

560 Communication de Célestin Badibanga ne Mwine, 2003, Dakar, 4 juillet 2003, FR ACA JLEEN THE AIC024 04/11.

561 CORNET, Joseph-Aurélien, DE CNODDER Rémi, TOEBOSCH Wim, *60 ans de peinture au Zaïre*. Les Éditeurs d'Art Associés, Bruxelles 1989.

562 BAMBAMBA Ndombasi Kufimba, NTEMOMusangi, *Anthologie des sculpteurs et peintres zaïrois contemporains*, Paris, Nathan, Agence de coopération culturelle et technique, 1987.

Suite à la dissolution, certains des membres des *Avant-gardistes* Zaïrois formèrent le *Grand Atelier* avec les sculpteurs Alfred Liyolo, François Ndembe Tamba, le céramiste Mokengo Kwekwe les peintres Mavinga Ma Nkondo Ngwala, N'Damvu Tsiku Pezo, Lema Kusa⁵⁶³.

Joseph-Aurélien Cornet avait signalé que le *Grand Atelier* pouvait se mettre au pluriel puisqu'il se referait l'atelier individuel de chaque artiste et le nom de ce groupe faisait la distinction entre leurs ateliers (qu'ils considéraient comme meilleurs) et les autres ateliers de la ville de Kinshasa. Il eut une exposition en 1979 de ces artistes à Bruxelles dont le catalogue d'exposition s'intitulait *Les Grands Ateliers*⁵⁶⁴.

Le *Grand Atelier* avait les mêmes préoccupations que le groupe précédent. Les artistes s'inspiraient de l'authenticité voulue par le Président Mobutu. La polémique ouverte lors du IIIème congrès extraordinaire était encore bien présente, dans la préface du catalogue d'exposition *Les Grands Ateliers*. Musangi Ntemo⁵⁶⁵ avait écrit : « Un avis émis par un spécialiste européen peu après le IIIème Congrès extraordinaire de l'AICA à Kinshasa accusait, après un constat, l'art zaïrois d'être en retard de cinquante ans sur l'art européen de la même génération. Peu importe la valeur de cette assertion à maints égards contestable. Toujours est-il qu'elle a provoqué une prise de conscience qui a abouti aux efforts de recherche fournis alors par les artistes et qui ont engendré cet art nouveau ; entièrement revigoré, original tendu vers le dialogue et l'avenir »⁵⁶⁶.

La section zaïroise de l'AICA, en 1982 conduisit une réflexion sur le thème « de l'avant-gardisme au *Grand Atelier*, l'impasse conceptuelle », par Nzita Nzuzi⁵⁶⁷. Cela montre que la recherche et l'évolution promise de leur art n'eut pas lieu.

⁵⁶³*Ibid.*

⁵⁶⁴CORNET, Joseph-Aurélien, DE CNODDER Rémi, TOEBOSCH Wim, *60 ans de peinture au Zaïre*. Les Éditeurs d'Art Associés, Bruxelles 1989. *Les grands ateliers*, (cat. exp., Belgique, Belgolaise, mai 1979), Liège, Belgolaise, 1979.

⁵⁶⁵Musangi Ntemo (1946-) fut président de la section zaïroise de l'AICA.

⁵⁶⁶CORNET, Joseph-Aurélien, DE CNODDER Rémi, TOEBOSCH Wim, *60 ans de peinture au Zaïre*. Les Éditeurs d'Art Associés, Bruxelles 1989, p. 140 et 142.

⁵⁶⁷Rapport d'activités de l'exercice 1982, Kinshasa, 4 mars 1983, Archives de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 2/2, courrier (1976-2003).

La technique du collage de grains de sable de couleurs différentes sur la toile, avait réuni des artistes sous le nom des *sabléistes*. Ce groupe qui avait été créé en 1977 et réunissait des peintres Mukalenge, Lenda, Bavedila, Kubongo, Mukalayi⁵⁶⁸.

Anciens élèves de l'Académie des Beaux-arts de Kinshasa, en manque de moyens financiers pour l'achat de peintures, ils voulaient avoir leur propre manière de s'exprimer, différente de leurs professeurs. Néanmoins, ils étaient restés académiques⁵⁶⁹.

En 1982 une séance de réflexion de la section Zaïre de l'AICA avec les membres adhérents et sociétaires de la section ont débattu du thème « l'école des Sabléistes à Kinshasa » dont le conférencier fut Kamanda Ntumba⁵⁷⁰. On peut néanmoins penser qu'il eut des échanges entre les sabléistes et les critiques d'art zaïrois.

Le groupe *nouvelle génération* avait été créé le 10 juillet 1978, il voulait servir de contre balancier aux *avant-gardistes* puis au *Grand Atelier*. Contrairement aux autres groupes évoqués, *Nouvelle Génération* s'était constitué autour des arts plastiques, du cinéma, de la photographie, de la poésie et de la musique⁵⁷¹, ayant pour chef de file Kamba Luesa Kanyungu⁵⁷² qui avait fait partie du groupe des Avant-gardistes et qui lors de l'exposition *initiation à l'art plastique zaïrois d'aujourd'hui* avait émis une critique dissimulée du régime de Mobutu. Les artistes plasticiens regroupaient Tshiboko, Ntabala, Ndoki⁵⁷³.

C'est au Centre Commercial Internationale du Zaïre et par la suite au Centre Culturel Français⁵⁷⁴ qu'ils purent exposer. Mais ils n'étaient pas estimés « à la hauteur » considérant que chaque artiste était libre d'un point de vue thématique et esthétique et que le groupe n'avait pas un fils conducteur⁵⁷⁵.

568 CORNET, Joseph-Aurélien, DE CNODDER Rémi, TOEBOSCH Wim, *60 ans de peinture au Zaïre*. Les Éditeurs d'Art Associés, Bruxelles 1989

569 *Ibid.*

570 Rapport d'activités de l'exercice 1982, Kinshasa, 4 mars 1983, Archives de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 2/2, courrier (1976-2003).

571 CORNET, Joseph-Aurélien, DE CNODDER Rémi, TOEBOSCH Wim, *60 ans de peinture au Zaïre*. Les Éditeurs d'Art Associés, Bruxelles 1989

572 *Ibid.*

573 *Ibid.*

574 BAMBAMBA Ndombasi Kufimba, NTEMU Musangi, *Anthologie des sculpteurs et peintres zaïrois contemporains*, Paris, Nathan, Agence de coopération culturelle et technique, 1987.

575 CORNET, Joseph-Aurélien, DE CNODDER Rémi, TOEBOSCH Wim, *60 ans de peinture au Zaïre*. Les Éditeurs d'Art Associés, Bruxelles 1989

Les peintres populaires nommés également peintres naïfs à leurs débuts étaient contrairement aux artistes académiques inspirés par la population rurale. Le montant des œuvres qui était d'un prix plus abordable, les rendait accessibles à la population ⁵⁷⁶. Autodidactes, plus que la technique, c'est la critique de la société qui les motivait, qu'il s'agisse de la religion (par le peintre Bobo), la mythologie (Mamiwata), de l'histoire politique, de la colonisation (Tshibumba à Lubumbashi) des événements après l'indépendance, (Moké à Kinshasa) de la vie sociale (scènes de fêtes, la SAPE⁵⁷⁷ de la danse à Matonge, la vie dans la cité, avec les petites échoppes décorées, des scènes de prostitution)⁵⁷⁸.

Les artistes populaires intéressaient la section Zaïre de l'AICA. Si dès 1974, l'AICA/Zaïre aurait souhaité une exposition commentée, elle ne put avoir lieu en raison du manque de financement⁵⁷⁹. Néanmoins, c'est en 1978, que l'AICA/Zaïre et le Congrès international des Africanistes organisèrent l'exposition *Art Partout* à l'Académie des Beaux-arts qui fit basculer les positions entre les artistes populaires et les artistes académiques. Elle était considérée comme étant la première exposition officielle de ces artistes⁵⁸⁰.

l'AICA, par Badi Banga ne Mwine marqua sa volonté d'exposer les artistes populaires en dehors des frontières du Zaïre, en Belgique, ce qui se fit très vite pour Chéri Samba⁵⁸¹.

Au sein de la section Zaïre de l'AICA le 6 mars 1982⁵⁸² fut organisé un débat autour de trois artistes populaires qui avaient été invités, Chéri Samba, Moké et Sim Simaro, déjà bien connus à Kinshasa. Ce débat portait sur la signification profonde de cet art. Il permit aux artistes populaires de mieux saisir leur rôle et leur mission dans l'art zaïrois. Les critiques d'art leur avaient conseillé de garder les thématiques, l'esprit de leur art mais d'améliorer la technique.

576MASALA, Nioni, « Interview. Bogumil Jewsiewicki : « La peinture populaire congolaise donne accès à la culture visuelle des gens ordinaires » », *Agence d'information d'Afrique central* [en ligne], <http://www.adiac-congo.com/content/interview-bogumil-jewsiewicki-la-peinture-populaire-congolaise-donne-acces-la-culture>, consulté le 15 juillet 2020.

577La SAPE est un acronyme désignant la Société des Ambianceurs et des Personnes Élégante.

578*Sura dji : Visages et racines du Zaïre*. (Cat. expo., Paris, musée des arts décoratifs, 7 mai au 30 août 1982), Paris : Musée des Arts décoratifs, 1982.

579Lettre de Célestin Badi-Banga pour Bokonga Ekanga Botombele, P.J. programme des activités pour l'année 1974 : état des besoins dans l'immédiat, Kinshasa, 25 janvier 1974, Archives de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 1/2, courrier (1972-1975).

580Communication de Célestin Badibanga ne Mwine, 2003, Dakar, 4 juillet 2003, FR ACA JLEEN THE AIC024 04/11.

581N.s., *Chéri Samba, 3/3 From Africa to the World, Our Choices*, <https://www.youtube.com/watch?v=YQrwhAcJEMg&list=PLiFbXVhb3POVGoJ6OD1ZitKuBO97947eP&index=3>, consulté le 24 juillet 2020.

582Rapport d'activités de l'exercice 1982, Kinshasa, 4 mars 1983, Archives de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 2/2, courrier (1976-2003).

En opposition, le 27 février 1982⁵⁸³, il y eut un débat avec les artistes académiques Lema Kusa, François Ndembe Tamba et Makwala Dingue.

Les peintres populaires ne furent pas toujours appréciés du pouvoir. Il est arrivé qu'ils soient censurés ou arrêtés. Ce fut le cas de Chéri Samba qui fut censuré et arrêté deux fois, l'une en 1975 pour avoir peint la rébellion au Congo et l'autre pour avoir peint le manque de liberté⁵⁸⁴.

Les peintres populaires sont bien connus en Europe, notamment en France depuis l'exposition *les magiciens de la terre* en 1989 (avec la participation de Chéri Samba) et celle plus récente *Beauté Congo, 1926-2015, Congo Kitoko* en 2015.

Ces groupes d'artistes étaient réunis par un style artistique, celui de la bande dessinée pour les peintres populaires ; par une technique, le sable pour les sabléistes et par des notions, l'authenticité pour le groupe des Avant-gardistes Zaïrois et pour le Grand Atelier.

Pour certains groupes, il avait été écrit qu'il n'y eut pas d'évolution, cela est probablement vrai à l'échelle d'un groupe mais pas forcément d'un l'individu.

Peut-on considérer que ces groupes aient réellement provoqué un changement esthétique de la production artistique, cela n'est pas certain. Toujours est-il que les peintres de l'atelier du Hangar qui avaient participé à l'exposition d'art moderne de 1973, c'est-à-dire Pilipili Mulongoy et Mwenze Kibwanga continuaient toujours à produire la même chose à quelques nuances près comme certains tableaux de Pilipili Mulongoy. Il avait présenté à l'exposition d'art moderne de 1973 *la défense* (fig. 81) qu'il reproduisit en 1980 sous le titre *oiseaux et écureuils* (fig 83).

Kamba Luesa était en 1973, était étudiant en dernière année à l'Académie des Beaux-arts de Kinshasa et dans une démarche de recherche d'un style⁵⁸⁵. Dans le groupe des avant-gardistes,

583 *Ibid.*

584 CHERI SAMBA, *L'enfant qui ne fait pas mieux que son père a échoué*, colloque (La fabrique de la peinture), collège de France, <https://www.college-de-france.fr/site/claudine-tiercelin/symposium-2014-10-31-10h00.htm>, consulté le 1 juin 2020.

585 *Initiation à l'art plastique zaïrois d'aujourd'hui*, Ndombasi Kufimba Bamba (cat. exp. Kinshasa, à la N'Sele, 1973), Zaïre, édition Lokolé, 1973.

sa peinture était considérée comme néorupestisme⁵⁸⁶, C'est alors qu'il trouva son style artistique (*fig. 87 et 88*).

Les thèmes de l'œuvre néorupestisme de Kamba Luesa étaient la vie traditionnelle africaine, les relations entre les femmes, les échanges, les pensées, la nature.

Les coiffures traditionnelles et élaborées des femmes faisaient l'objet d'une représentation où pouvaient s'intégrer à la fois le dessin de la chevelure et des éléments de nature de la cuvette congolaise, qu'il s'agisse d'un nid (*fig. 89*) de serpents ou les branches des arbres (*fig. 87*).

L'œuvre néorupestisme de Kamba Luesa se situait entre le dessin et la peinture et établissait un jeu entre le fond et la forme, ne se distinguant l'un de l'autre que par le trait noir appuyé de dessins contournant la forme. Le fond était uniforme sans repérage géographique et temporel, les personnages étaient de même couleur que le fond. Seuls les motifs des pagnes de formes géométriques et la chair des personnages permettaient de discriminer (*fig. 88*). Ainsi, Kamba Luesa avait trouvé après l'événement de 1973 une esthétique qui lui permettait non seulement de changer de style mais de se distinguer des autres artistes. Il fut le chef de file du néorupestisme⁵⁸⁷.

Le peintre Lema Kusa avait fait partie du groupe des *avant-gardistes Zaïrois* et il ne fut pas classé par Célestin Badi-Banga dans le néonégrisme ou dans le néorupestirisme. Même si l'objectif de ce groupe était de s'inspirer de l'art traditionnel africain pour permettre une évolution de l'art moderne zaïrois⁵⁸⁸.

Lema Kusa était resté en retrait non pas sans une évolution esthétique et thématique de sa peinture. Sa première exposition fut celle de 1973, *Initiation à l'art plastique d'aujourd'hui*, présenta deux peintures à l'huile, l'une abstraite (*fig. 72*) et l'autre figurative (*fig. 73*).

Par la suite, Lema Kusa était connu pour ses « portraits vigoureusement campés »⁵⁸⁹, saisis comme des instantanés dans des moments de la vie quotidienne sur une dynamique de couleurs vives et séduisantes dont les lieux n'étaient pas identifiables. Ses portraits ou des scènes de vie d'une tonalité académique étaient achetés par une classe de population disposant de moyens financiers conséquents.

586Communication de Célestin Badibanga ne Mwine, 2003, Dakar, 4 juillet 2003, FR ACA JLEEN THE AIC024 04/11.

587Communication de Célestin Badibanga ne Mwine, 2003, Dakar, 4 juillet 2003, FR ACA JLEEN THE AIC024 04/11.

588Ibid.

589CORNET, Joseph-Aurélien, DE CNODDER Rémi, TOEBOSCH Wim, *60 ans de peinture au Zaïre*. Les Éditeurs d Art Associés, Bruxelles 1989, p.118.

Quant à la sculpture, dans les années 1970-1980, le bronze et le laiton étaient très utilisés par les sculpteurs zairois⁵⁹⁰, Alfred Liyolo et François Ndembe Tamba, Ngynamau Lukiesa Mo, Wuma Mbambila Ndombasi.

Toutefois, dans le catalogue d'exposition de 1973 *Initiation à l'art plastique zairois d'aujourd'hui*, sont présentées des sculptures en pierre, en bois, en semi-pierre, en plomb patiné, ou simili plâtre. Les seules œuvres en laiton ou en bronze qui furent présentées étaient *le militant* en bronze (*fig. 94*) d'Alfred Liyolo et les silhouettes en feuilles de cuivre (*fig. 91*) de François Ndembe Tamba.

Il existe plusieurs techniques de fonte du bronze et du laiton, celle employée traditionnellement était la fonte à la cire perdue. Les sculpteurs modernes utilisaient la technique de fonte au sable. Cette méthode exige que le modèle existant soit en matériau dur, c'est-à-dire en plâtre (qui sera traité à la gomme-laque), en métal ou encore en plastic mais pas à la cire⁵⁹¹.

Le sable utilisé pour faire le moule est un sable silico-argileux, ce mélange permet de durcir quand il est tassé. Le sable utilisé pour le moulage peut être naturel ou artificiel. La fidélité du tirage dépend du degré d'épaisseur du sable utilisé et du serrage de celui-ci autour du modèle. La fabrication du moule en sable se fait par empreinte du modèle qui ne peut être utilisé qu'une seule fois, il sera cassé après la coulée pour récupérer le modèle en bronze. Et donc pour avoir une série de pièces, il faut refaire le moulage. Une fois le moule réalisé, il faut passer à la fabrication du noyau qui sera à l'intérieur du moule lors de la coulée. Le noyau est en sable ; un vide doit être laissé entre le sable et le noyau pour permettre que le bronze puisse prendre la forme du modèle. Il y a un réseau d'alimentation, barre de maintien du noyau.

Ensuite vient la coulée du bronze en une seule fois (bronze : cuivre plus étain) à température élevée. Puis, vient la destruction du moule et finition du bronze.

Cette méthode fut utilisée par Alfred Liyolo (*fig. 109*)⁵⁹².

Les sculptures d'Alfred Liyolo présentées lors de l'exposition de 1973 étaient en étain et avaient un aspect rugueux. Le visage pouvait être de représentation différente, simplifiée (presque représenté que par la forme) ou prenant l'aspect d'un masque (*fig. 97*). Durant cette période, il fit également des visages réalistes.

⁵⁹⁰Communication de Célestin Badibanga ne Mwine, 2003, Dakar, 4 juillet 2003, FR ACA JLEEN THE AIC024 04/11.

⁵⁹¹CLERIN, Philippe, *La sculpture : toutes les techniques*, Paris, Dessain et Tolra, 2001.

⁵⁹²NTEMO Musangi, *Liyolo Limbe M'Puanga*, tome 2, Suisse, Martin Hofmann Graficolor International, 1981.

L'esthétique des réalisations après l'exposition n'avait pas fondamentalement changé. Néanmoins, il faut constater qu'il pratiquait davantage le bronze et le laiton. L'usage de la matière polie donnait un aspect lisse et brillant, agissant comme miroir car permettant les reflets. La plupart de ses sculptures représentaient des personnages de forme allongée. Les volumes de ses sculptures réalisées jusqu'en 1973 étaient plutôt moindres. Par la suite Alfred Liyolo reprenait la forme générale d'une sculpture pour en créer une autre, cela permet de constater l'évolution des volumes (*fig. 97 et 98*).

Lema Kusa avait parlé lors d'une interview d'Alfred Liyolo comme ayant révolutionné le travail sur le bronze, il aurait « amené le bronze à la manière dont il est travaillé actuellement »⁵⁹³. Cette réponse avait suscité de la part du journaliste la question que savoir alors ce qu'avait fait Lufwa pour la sculpture et Lema Kusa avait évoqué la même chose en ce qui concerne le bois mais pour Lufwa.

Les deux œuvres de François Ndembe Tamba présentées dans le catalogue de 1973 sur l'art moderne étaient des sculptures en 2d, des œuvres publiques qui avaient été présentées dans le catalogue d'exposition alors qu'il réalisait davantage des œuvres en ronde-bosse en bois mais le plus souvent en bronze.

Lema Kusa dans une émission consacrée à François Ndembe Tamba⁵⁹⁴ avait parlé de sa sculpture, de son évolution, qui au début de sa carrière était plutôt classique et qui s'en libéra⁵⁹⁵ pour évoluer entre l'abstraction pure et la figuration.

François Ndembe Tamba s'inspirait de la sculpture traditionnelle africaine, il en reprenait la puissance des lignes, des formes, l'agencement et la statique des sculptures traditionnelles en l'associant avec l'élégance. Ses thèmes de prédilection furent la nature, l'art traditionnel et la vie quotidienne⁵⁹⁶.

Il pouvait, tout comme Wuma pratiquer un contraste entre les formes lisses qui restaient brillantes et rugueuses qui dans le temps s'oxydaient pour devenir vertes. Cette technique

593 TSALA, Boni, « Me Lema Kusa : « Me Liyolo a révolutionné la manière de travailler le bronze », *Digital Congo* [en ligne], mis en ligne le 17 avril 2019, <https://www.digitalcongo.net/article/5cb71bf8ef78f400046c31f3>, consulté le 10 juillet 2020.

594 N.s., RDZ : *Maître TAMBA NDEMBE*, Au rendez-vous du savoir, <https://www.youtube.com/watch?v=c9N9ReoWXSsk>, consulté le 24 avril 2019.

595 François Ndembe Tamba avait eut son diplôme de l'Académie des Beaux Art de Kinshasa en 1965 (en même temps que Alfred Liyolo et Lema Kusa). Deux ans plus tard, il avait effectué un stage dans l'école Saint-Luc à Liège avec Albin Courtois. De 1967 à 1984, il avait enseigné à l'ABA de Kinshasa et par la suite, il c'était consacré entièrement à sa sculpture. Ce fut probablement a cette période que son style avait changé.

596 N.s., RDZ : *Maître TAMBA NDEMBE*, Au rendez-vous du savoir, <https://www.youtube.com/watch?v=c9N9ReoWXSsk>, consulté le 24 avril 2019.

inspira le sculpteur Paul Gonez qui depuis son séjour à Kinshasa en 1991 produit des œuvres ainsi contrastées.

L'artiste Mukendi Kanda avait présenté *la Cultivatrice* (fig. 102) à l'exposition *Initiation à l'art plastique zaïroise d'aujourd'hui* de 1973 une œuvre de représentation réaliste nommée *La cultivatrice*, il avait été écrit dans le catalogue d'exposition que ses œuvres étaient dans « la figuration quasiment photographique des personnages ou des animaux auxquels il donne des corps fortement naturalistes »⁵⁹⁷.

Par la suite, Mukendi Kanda avait, dans la figuration, fait évoluer son style en dépouillant la représentation du personnage figuré. Dans le milieu des années 1980, la figure représentée, majoritairement des femmes, avait un visage formé d'une sphère et pour corps une ligne ayant des courbures, les membres supérieurs pouvaient être représentés distinctement du corps, ce qui n'était pas le cas des membres inférieurs dont on ne savait pas où ils commençaient (fig. 108).

Dans la durée, la plupart des artistes peintres ou sculpteurs, avaient fait évoluer leur art, pourtant concernant l'art académique les critiques et les historiens de l'art européens leur restent indifférents. Un ouvrage paru en 2007 *Les arts du Congo d'hier à nos jours* de Roger Pierre Turine, critique d'art belge, avait volontairement occulté une partie de l'art Zaïrois sous le règne de Mobutu Sese Seko. Il affirmait péremptoirement que l'art de l'époque du régime de Mobutu n'avait pas d'intérêt : « J'ai eu beau voir autant que j'ai pu des œuvres congolaises de l'ère du président Mobutu, je n'ai rien trouvé qui vaille la peine d'être seulement mentionné. Qu'il y ait eu durant ce long laps de temps des artistes sûrs de leur technique, il n'y a aucun doute à cet égard »⁵⁹⁸.

Il avait nuancé cependant son propos quant à Roger Botembe qui, dans ses œuvres, utilisait la notion d'authenticité que prônait Mobutu dont une utilisation de la notion d'authenticité était différente de celle des avant-gardistes, c'est-à-dire qu'il comprenait cette notion par l'apport symbolique que l'art traditionnel pouvait apporter à son œuvre et il était dans un néonégrisme symbolique alors que les avant-gardistes étaient dans un rapport esthétique (avec un néonégrisme et un néorupéisme esthétique)⁵⁹⁹.

⁵⁹⁷BAMBA, Ndombasi Kufimba, *Initiation à l'art plastique zaïrois d'aujourd'hui*, cat. exp. Kinshasa, 1973, Belgique, édition Lokolé, 1973, p. 74.

⁵⁹⁸TURINE, Roger Pierre, *Les arts du Congo, d'hier à nos jours*, La renaissance du livre, 2007, p. 51.

⁵⁹⁹Communication de Célestin Badibanga ne Mwine, 2003, Dakar, 4 juillet 2003, FR ACA JLEEN THE AIC024 04/11.

Concernant son livre, Roger Pierre Turine disait⁶⁰⁰ qu'il avait reçu des « remarques courroucées » des artistes de l'Académie Lema Kusa et de Alfred Liyolo car il avait écrit « et après plus rien ».

Il critiqua l'art académique, qui pouvait inclure un peintre comme M'Damvu, dont l'évolution plastique peut le placer comme un très grand coloriste classique (*fig. 90*). Mais ce critique d'art est un grand connaisseur de l'art congolais d'hier et d'aujourd'hui comme il est possible de le remarquer dans sa conférence en ligne *L'art Africain d'Hier et d'Aujourd'hui*. Il considère que désormais, certains artistes congolais formés en occident se sont libérés de l'académisme pour produire un art universel dans un contexte mondialisé.

III 5 Devenir de la section zaïroise de l'AICA, un état de survivance, une existence fantôme.

L'année 1973 marquait un moment important pour la section Zaïre de l'AICA puisqu'elle fut l'organisatrice du premier congrès extraordinaire de l'AICA en Afrique et pour cet événement il eut d'importants moyens financiers, matériels et humains mis en œuvre.

La section Zaïre de l'AICA continua d'exister comme en attestent les échanges entre la section et l'AICA international jusque dans les années 2000. La section fut très active au niveau national même si elle éprouvait des difficultés matérielles et financières.

Au niveau financier, la section ne bénéficiait pas de subvention⁶⁰¹ et par conséquent elle avait des difficultés de fonctionnement matériel mais qui l'empêchait aussi d'assister au niveau international aux manifestations de l'AICA.

La section Zaïre au Commissaire d'État à la Culture et aux Arts en la personne de Bokonga Ekanga Botombele⁶⁰², demanda en 1974 une aide financière de cinquante mille zaïres pour permettre de publier le bulletin mensuel de l'AICA/Zaïre et un ouvrage monographique d'artistes, le montage de deux expositions, l'organisation de conférences, les déplacements et un local avec l'équipement adéquat. Cette aide n'a probablement pas été accordée.

600TURINE, Roger Pierre, *L'art Africain d'Hier à Aujourd'hui - Partie 2 : Roger Pierre Turine, critique d'art*, conférence, BRUNEF/BIAPAL CHANNEL, <https://www.youtube.com/watch?v=S1f2YVNdiBY>, consulté le 9 mars 2019.

601Lettre de Célestin Badi-Banga pour le président de l'AICA, Kinshasa, 6 août 1981, Archives de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 2/2, courrier (1976-2003).

602Lettre de Célestin Badi-Banga pour Bokonga Ekanga Botombele, Kinshasa, 25 janvier 1974, Archives de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 1/2, courrier (1972-1975).

Les cotisations qui auraient dû être payées par la section AICA/Zaire à l'AICA International n'ont pas été versées pendant cinq ans, de 1977 à 1983⁶⁰³ (et probablement pas la suite aussi), qui, selon la section, auraient dû l'être par les autorités zairoises.

La section Zairoise de l'AICA avait proposé au Commissaire d'État à la Culture et aux Arts des arrêtés départementaux en 1974⁶⁰⁴, notamment que la section Zaire contrôle les salles d'expositions et qu'elle devrait par conséquent recevoir un pourcentage sur les expositions. Ce qui il aurait permis à l'AICA/Zaire de disposer de fonds pour ses activités et pour acheter le matériel nécessaire. De surcroît, elle avait proposé que la section Zaire de l'AICA soit associée aux événements d'arts plastiques que le département de la culture et des arts organise ; de créer une commission des monuments publics et un jury d'achats des œuvres destinées à la présidence de la république et aux expositions officielles composées pour les deux, du comité de la section Zaire de l'AICA, d'un représentant de l'IMNZ, d'un délégué du département de la culture et des arts, d'un représentant de l'Académie des Beaux-arts et d'un délégué des bureaux présidentiel. Cela montrait la volonté de la section AICA/Zaire de s'engager dans une critique et un changement de l'art plastique puisque pouvoir choisir les œuvres dont les participants auraient probablement influencé les arts. Ces arrêtés départementaux n'avaient probablement pas été acceptés.

Les difficultés matérielles avaient amené en 1981 la section Zaire à demander de l'aide à l'AICA International (demande qui devait être posée lors de l'assemblée générale) pour pouvoir bénéficier du matériel nécessaire au bon fonctionnement de la section. La section par le biais de la l'AICA International leur demandait que l'UNESCO ou autre organisation leur apporte une aide matérielle précise comme un projecteur de diapositives ; un pour les films, deux appareils photographiques professionnels, une nagra⁶⁰⁵, lot de papier pour l'impression de livres, etc. Mais aussi permettre qu'il y ait lors des assemblées générales la prise en charge par le pays organisateur d'une personne de la section Zairois. La réponse avait été négative pour le matériel et pour la prise en charge mais Raoul-Jean Moulin, secrétaire général de

603Rapport d'activités de l'exercice 1982, Kinshasa, 4 mars 1983, Archives de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaire/RDC 2/2, courrier (1976-2003).

604Lettre de Célestin Badi-Banga pour Bokonga Ekanga Botombele, P.J. propositions d'arrêtés départementaux, Kinshasa, 25 janvier 1974, Archives de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaire/RDC 1/2, courrier (1972-1975).

605Une nagra était la marque d'un appareil permettant d'enregistrer les sons, il était portable.

l'AICA, avait écrit que la section Zaïre de l'AICA devait s'adresser pour les deux demandes à l'UNESCO⁶⁰⁶.

Même avec ces difficultés, la section Zaïroise de l'AICA fonctionnait et chaque année, elle envoyait à l'AICA international ses bilans annuels (dont la plupart ne sont pas dans les archives de l'AICA).

De ses difficultés le comité directeur de l'AICA section Zaïre avait fait en sorte d'organiser des conférences, de s'impliquer dans la vie culturelle zaïroise⁶⁰⁷. Il avait commencé à publier un bulletin depuis le 4 octobre 1982 intitulé *L'œil du critique* qui permettait d'informer et d'exercer une critique. Les critiques d'art de la section produisaient des articles dans les journaux de Kinshasa : *Salongo* et *Elima*, la section Zaïre utilisait également d'autres médias comme la télévision où elle participait tous les quinze jours à l'émission *sur le podium* consacrée à l'art plastique. En ce qui concerne la radio, il eut par la section l'ouverture de quatre antennes⁶⁰⁸. Elle avait patronné des expositions promotionnelles⁶⁰⁹ et une exposition permanente (qui fut présentée chaque année à la B.C.Z, la Banque commerciale du Zaïre). L'AICA section Zaïre faisait partie du jury hebdomadaire de l'Académie des Beaux-arts qui décidait quelles œuvres allaient être présentées dans la salle d'exposition, qui avait lieu tous les samedis. Il y eut également des échanges avec les artistes sur leur travail.

En 1982, à la demande de l'Académie des Beaux-arts de Kinshasa, la section Zaïre de l'AICA avait participé au lancement du centre de recherche et d'animation en arts plastique abrégé CERAAP⁶¹⁰.

De la création de la section Zaïre à 1981 le Comité Directeur de la section était resté le même, dont le président Badi-Banga Ne-Mwine, le secrétaire général était Bamba Ndombasi Kufimba et le trésorier était Mimpiey Lapeth Impyango et Joseph Cornet était considéré comme conseiller.

En 1991, fut élu un nouveau comité directeur pour dix ans, de 1981 à 1991, constitué de six personnes⁶¹¹, le président Musangi Ntemo, le vice-président était Kabatantshi Mulamba, le

⁶⁰⁶Lettre de Raoul-Jean Moulin pour Célestin Badi-Banga, Paris, 7 décembre 1981, Archives de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 2/2, courrier (1976-2003).

⁶⁰⁷Rapport d'activités de l'exercice 1982, Kinshasa, 4 mars 1983, Archives de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 2/2, courrier (1976-2003).

⁶⁰⁸Les quatre antennes se situaient dans différentes régions : dans le Shaba à Lubumbashi, dans le Haut-Zaïre à Kisangani, dans le Bas-Zaïre à Matadi et dans l'équateur à Lisala. *Ibid.*

⁶⁰⁹Il y eut quatre expositions promotionnelles, la première en avril concernait deux artistes peintres, Pilipili et Mayemba Ma Nkakasa, la seconde en mai était une exposition collective sur le thème de l'art chrétien. La troisième exposition en novembre concernait le peintre Vambili et la dernière exposition fut en décembre sur le batteur sur cuivre Shabani Chenge. *Ibid.*

⁶¹⁰*Ibid.*

⁶¹¹Lettre de Célestin Badi-Banga pour Raoul-Jean Moulin, Kinshasa, 18 novembre 1981, Archives de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 2/2, courrier (1976-2003).

secrétaire général était Bamba Ndombasi Kufimba (qu conservait sa place) et le trésorier était Bemba Lu-Babata et un conseiller Joseph Cornet.

En 1991, fut élu un nouveau comité directeur⁶¹². Le président fut Badi Banga ne Mwine (qui avait été le premier président de la section) et l'ancien président fut nommé vice-président, Musangi Ntemo. Le secrétaire général avait changé et fut remplacé par Charles Tumba Kekwo. Le trésorier avait été Bamba Ndombasi Kufimba et Joseph Cornet avait toujours un rôle de conseiller.

Les archives de l'AICA de 1979, 1980, 1982, 1984, 1985 témoignent qu'aucun courrier ne fut échangé entre la section Zaïre et l'AICA international.

La dernière lettre du président de la section Zaïre, Musangi Ntemo et de son secrétaire général, Ndombasi Kufima Bamba datait du 4 mars 1983⁶¹³. Elle concernant la transmission du rapport d'activité de 1982 et du programme d'action de 1983.

En 1986, un échange de courriers entre l'AICA International et Joseph-Aurélien Cornet dont la dernière en date du 22 juillet 1986⁶¹⁴ à l'attention de la secrétaire générale, Hélène Lassalle, concernait l'intervention de celui-ci au congrès de Lisbonne de 1986.

C'est par un courrier du 27 décembre 1989 que la secrétaire générale de l'AICA international, Léone de la Grandville et sa présidente, Belgica Rodriguez interrogea la section zaïroise s'informant de l'existence de l'AICA Zaïre. Sous quelle forme si elle existait encore tout en demandant son rapport d'activité, et d'apporter une réponse dans les plus brefs délais. Si l'AICA international restait sans réponse, elles considéraient que la section zaïroise n'était plus existante, pour conclure, « Nous regretterions néanmoins que vous vous priviez d'une tribune internationale qui vous permet d'informer toutes nos sections de la situation artistique et de celle de la critique d'art dans votre pays. »⁶¹⁵

Léone de la Grandville le 24 octobre 1990, adressa une lettre de relance à Kabatantshi Mulamba, auquel elle donnait un délai de trois mois, jusqu'à fin janvier 1991) pour répondre . Sans réponse, elle estimerait que la section zaïroise n'existait plus et serait radiée de l'AICA

612Lettre de Célestin Badi-Banga et Charles Tumba Kekwo pour le président de l'AICA, Kinshasa, 22 juillet 1991, Archives de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 2/2, courrier (1976-2003).

613Lettre de Musangi Ntemo et Bamba Ndombasi Kufimba pour monsieur le secrétaire général de l'AICA, Kinshasa, 22 juillet 1991, Archives de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 2/2, courrier (1976-2003).

614Lettre de Joseph-Aurélien Cornet pour Hélène Lassalle, Kinshasa, 22 juillet 1986, Archives de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 2/2, courrier (1976-2003).

615Lettre de Belgica Rodriguez et Léone de la Grandville pour AICA section Zaïre, Paris, 22 juillet 1991, Archives de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 2/2, courrier (1976-2003).

international. Le cas échéant, elle demandait qu'elle présente les difficultés pour une aide possible. Ce courrier fut retourné par la poste à l'AICA international.

Cependant, par courrier du 21 mai 1991⁶¹⁶, Léone de la Grandville renouvela sa demande à Kabatantshi Mulamba. Elle avait précisé que depuis un certain temps, la trésorerie générale n'avait pas encaissé de cotisation de la section zaïroise. Elle lui renouvela sa proposition d'aides en cas de difficultés.

La réponse demandée fut apportée le 22 juillet 1991⁶¹⁷ par Célestin Badi-Banga de nouveau président de la section Zaïre et par le nouveau secrétaire général Charles Tumba Kekwo. Selon eux, cette période de silence était due au renouvellement du comité directeur qui devait organiser des élections qui s'étaient tenues 27 avril 1991 lors de l'assemblée générale.

Depuis 1976⁶¹⁸, la section Zaïre ne participait plus aux rencontres organisées (assemblées générales et congrès) par l'AICA International, elle ne pouvait pas interagir directement avec les autres sections de l'AICA. Même si des échanges réciproques existaient permettant de se tenir informés sur les activités, la section Zaïre AICA restait peu visible des autres sections. Néanmoins, l'intérêt que l'AICA international portait à l'Afrique permit la participation de la section Zaïre au congrès de Lisbonne en 1986 intitulé *La culture africaine et les cultures occidentales* dont Joseph-Aurélien Cornet avait tenu une conférence sur *l'influence européenne sur l'art africain moderne*⁶¹⁹. C'est seulement en juillet 2003, que Célestin Badi-Banga participa à un séminaire à Dakar au séminaire où il fit une conférence sur le thème du renouvellement *émergence d'une nouvelle plastique congolaise*⁶²⁰.

Il n'en demeure pas moins que le congrès de 1973 laissa une empreinte forte. En effet, René Berger⁶²¹ lors de la création de la section Sénégal en 1977, proposa à Léopold Sédar Senghor d'organiser le IVème congrès extraordinaire qui tiendrait dans la continuité de celui de Kinshasa. La proposition n'a pas abouti.

616Lettre de Léone de la Grandville pour Kabatantshi Mulamba, Paris, 22 juillet 1991, Archives de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 2/2, courrier (1976-2003).

617Lettre de Célestin Badi-Banga et Charles Tumba Kekwo pour le président de l'AICA, Kinshasa, 24 octobre 1990, Archives de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 2/2, courrier (1976-2003).

618Rapport d'activités de l'exercice 1982, Kinshasa, 4 mars 1983, Archives de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 2/2, courrier (1976-2003).

619Communication de Joseph-Aurélien Cornet, XXe Congrès de l'AICA, Lisbonne, 1986, Archives de la critique d'art, FR ACA AICAI THE CON042, CON042-11/13.

620Communication de Célestin Badibanga ne Mwine, 2003, Dakar, 4 juillet 2003, FR ACA JLEEN THE AIC024 04/11.

621Lettre de René Berger pour Célestin Badi-Banga, Lausanne, 5 avril 1977, Archives de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 2/2, courrier (1976-2003).

À Kinshasa en 1983, la section zaïroise⁶²² projeta de célébrer le dixième anniversaire du congrès extraordinaire au mois de septembre. Projet qui comprenait des manifestations récréatives, une exposition d'art plastique moderne et une séance académique, mais pas d'art traditionnel. La section zaïroise prévoyait de remettre au Président Mobutu le diplôme d'honneur de Grand mécène des arts, initiateur et protecteur, et René Berger et des personnalités de la République du Congo et du Sénégal. Nous ne disposons pas de traces sur la tenue éventuelle de l'événement.

Si ces exceptions, la section Zaïroise avait eu, au niveau international, une existence fantôme.

CONCLUSION

Le IIIème congrès extraordinaire de l'AICA International à Kinshasa en 1973 fut un événement fondamental de la politique culturelle du Zaïre. Fondamental car il avait réuni les personnalités les plus influentes du monde, car il existait une volonté de réaliser un véritable travail de collecte des œuvres traditionnelles et leur présentation, car la demande de la restitution était clairement renouvelée.

Ce congrès fut constructif car il avait permis la rencontre entre des critiques d'art reconnus internationalement et des personnalités du monde artistique de l'art traditionnel ou contemporain d'Afrique centrale. La documentation relative au IIIème Congrès de l'AICA à Kinshasa a permis de faire un état des lieux des échanges, qu'ils aient été épistolaires ou en situation à l'occasion des conférences. Malheureusement, nous ne disposons pas des compte-rendus du voyage au Kivu.

Même si la section de l'AICA Zaïre connu semble-t-il par la suite des difficultés de fonctionnement, il n'en demeure pas moins que l'art traditionnel et moderne restèrent l'objet d'attentions. Joseph-Aurélien mena des recherches considérables sur l'art traditionnel et donnait des avis mesurés quant aux projets trop enthousiastes, prenant en compte les réalités d'un pays qu'il connaissait bien.

Par ailleurs, les services culturels des ambassades menaient également des actions en organisant des expositions ou éditant des ouvrages, comme ce fut le cas pour *l'anthologie des sculpteurs et peintres Zaïrois*, édité par Nathan Agence de coopération culturelle et technique en 1987.

622Programme d'activités pour l'exercice 1983, Kinshasa, 4 mars 1983, Archives de la Critique d'Art, ADM008131-32, Zaïre/RDC 2/2, courrier (1976-2003).

De même, si les difficultés ont pu laisser supposer qu'il existait un frein à toute évolution possible. L'imaginer serait commettre une erreur. Il existe une dynamique extraordinaire à Kinshasa dans le domaine des arts comme a pu en témoigner l'exposition *Beauté-Congo, 1926-2015, Beauté-Kitoko* en 2015 à la Fondation Cartier à Paris, et comme en témoigne aujourd'hui le critique d'art Belge Turine

Lors du IIIème Congrès Extraordinaire de l'AICA, il fut présenté les arts plastiques modernes, la céramique, la peinture et la sculpture, mais qu'en est-il de la photographie ? La question se pose puisque la photographie au Zaïre existait à cette époque et cela remonte au moins à 1870. Dans un premier temps existait la photographie ethnologique, elle ne fut pas que cela. À Kinshasa, Antoine Freitas, qui a voyagé dans tout le pays à partir des années 1930, est considéré comme l'un des pionniers de la photographie en Afrique. Dans les années 1950 – 1980, Jean Depara photographia l'ambiance, l'insouciance et la sape de la capitale congolaise.

Dans le cadre de l'art traditionnel, la photographie ethnographique aurait pu être l'objet d'un développement et d'une présentation davantage exploités. Le catalogue d'exposition présente des objets photographiés en dehors du contexte traditionnel. La présence de Jean Rouch, s'il était venu aurait pu permettre d'aborder approche cinématographique de l'ethnologie.

Concernant la recherche ethnographique au Zaïre, un fond documentaire fut constitué par Joseph-Aurélien Cornet. Il mériterait d'être exploité. Lors de missions ethnographiques, il constitua des archives contenant des reliures de négatifs ainsi que les notes de ses recherches dans des carnets qui devait être l'objet d'une synthèse permettant la parution d'un ensemble d'ouvrages en dix volumes. L'ensemble est rassemblé à l'Université Loyola de la Nouvelle-Orléans.

C'est en effet, sur le terrain que fut pratiquée la photographie lors des recherches de l'IMNZ sous l'impulsion de Joseph-Aurélien Cornet. Elle permettait de capturer des instants de la vie coutumière concernant aussi bien l'art traditionnel (pratiques de fabrication, représentation d'objets), les coutumes (contes, rituels autour de la mort, danses) que le contexte environnemental (la nature, l'architecture...).