

Bogumil Jewsiewicki  
Laval, Quebec

## **L'image bidimensionnelle, travail de mémoire et représentations en Afrique centrale : domestiquer la modernité imposée, 1870-2010**

### **Introduction**

J'expose brièvement la production et la réception de l'image bidimensionnelle dans les sociétés de l'actuelle République démocratique du Congo au cours du long 20<sup>e</sup> siècle. L'image bidimensionnelle en tant que dispositif du savoir y est une innovation produite en contact avec les premiers acteurs occidentaux de la modernité. La production et le partage de ce savoir nécessitent la présence d'un être (personne, esprit, etc.), d'une chose, d'un fait. C'est l'image qui en assure la re-présentation<sup>1</sup>.

J'utilise le qualificatif de bidimensionnel pour souligner la différence entre l'univers habité par des êtres qui se présentent en trois dimensions et des images qui n'ont que la largeur et la hauteur. Le monde quotidien se présente aux gens en trois dimensions puisque tout être animé ou inanimé a une épaisseur. Les modes des esprits et des ancêtres se manifestent aux vivants à l'occasion d'une performance « rituelle » au cours de laquelle ces être habituellement invisibles sont représentés par un masque, une statuette, parfois une plante, une roche, etc. qui ont une épaisseur. On pourrait même aller plus loin disant que le monde quotidien des Congolais, qu'il soit visible ou invisible, se présente à eux en quatre dimensions puisque son expérience inclut toujours une durée, le temps. La nouveauté de l'image tracée sur une surface plate qui se tient à la place d'un être est de ramener la présence visible de ce qui est représenté à deux dimensions seulement, signifier à la manière de

---

<sup>1</sup> J'utilise la graphie re-présenter au sens « rendre l'absent présent » alors que je réserve la graphie représenter pour le sens « figurer ou faire apparaître ». Je le signale spécifiquement lorsque j'utilise ce verbe au sens « tenir la place ou agir au nom de quelqu'un ». Paul Ricoeur consacre au premier sens la première partie de son livre *Mémoire, histoire, oubli*, Paris, Seuil, 2000

l'écriture. Pour ramener ces images à la « vie », il a fallu leur restituer la troisième et la quatrième dimension. La présence des images bidimensionnelles dans l'espace public de la place du village, puis dans le salon, leur a permis de prendre place dans une performance, dont le débat oratoire, porteuse de ces deux dimensions manquantes.

En reconstituant les rapports entre la production et la réception des images bidimensionnelles, il faut tenir compte des phases de participation congolaise à la modernité.

Les moyens et les aspirations des producteurs et des spectateurs des images en dépendent surtout depuis que le producteur est devenu vendeur et le spectateur consommateur. Dans l'espace du Congo actuel, les contacts avec le monde extérieur engagé dans la mondialisation sont antérieurs à la colonisation. Selon les régions, la première phase débute entre le 16<sup>e</sup> et le 19<sup>e</sup> siècle, elle concerne les échanges et la culture matérielle mais aussi les idées et leurs représentations (le christianisme dès le 15<sup>e</sup> siècle et l'islam dès le 19<sup>e</sup>). Puis, est venue la modernité coloniale que les Congolais subissaient, mais dont dès le départ ils essayaient de s'émanciper par diverses démarches de sa domestication. Finalement, est arrivée la modernité postcoloniale. L'autoritarisme politique moins efficace et les changements technologiques permettent alors l'exposition accrue à la diversité du monde extérieur.

Dans ces contextes, l'image bidimensionnelle circule sous une forme matérielle particulière à laquelle correspond une technologie de production et de mise en circulation<sup>2</sup>. Je consacrerai à chacune une section, dans l'ordre ci-dessous. La **peinture sur paroi extérieure de case** caractérise la première période. Vient le **tableau** peint sur un support en tissu. Il est destiné au salon de la maison urbaine et circule comme marchandise. Puis, dans le sillage de la bande dessinée, est domestiquée la technologie numérique de production des images fixes et animées. Auparavant, les images étaient accessibles à tous, l'accès à **l'image produite par la technologie numérique** est plus restreint. Entre ces trois technologies, ont été inventées et mises en circulation deux technologies et modes de réception que je qualifie de transversales. La **peinture publicitaire** adapte aux murs extérieurs de bâtiments com-

---

<sup>2</sup> Johannes Fabian (surtout *Remembering the Present : Painting and Popular History in Zaire*, Berkeley CA, University of California Press, 1996), Léon Verbeek et moi-même avons consacré de nombreuses publications à l'anthropologie et à l'histoire de la peinture congolaise. J'invite le lecteur à les consulter et surtout à consulter deux sites web, celui de Johannes Fabian, « Language and Popular Culture in Africa » — <http://www.lpca.socsci.uva.nl/> et celui consacré aux travaux et à la collection de tableaux de Léon Verbeek, <http://lubumarts.afri-museum.be>. Pour la culture de la ville de Lubumbashi, il est utile de lire *Lubumbashi 1910-2010. Mémoire d'une ville industrielle*, Paris, L'Harmattan, 2010. Pour Kinshasa, je suggère mon article « Residing in Kinshasa: Between colonial modernization and globalization », *Research in African Literatures*, 39(4), 2008, p. 105 — 119.

merciaux la technologie du tableau. L'image est destinée à l'espace public, les conditions de sa réception ressemblent à celle de la peinture sur case, mais l'image expose la transformation de l'objet en marchandise et invite le spectateur à devenir consommateur. La photographie de la personne affichant l'image de son identité moderne vient de la technologie « importée » dont les africains sont des utilisateurs. Leur impact créatif sur cette technologie est limité avant que le portrait photographique ne soit transformé (lorsqu'il est de grand format et destiné à être accroché au salon) en **portrait peint**.

À chaque technologie, forme matérielle de circulation de l'image et conditions de sa réception correspond un système intellectuel de la mise en sens du monde. L'image est un dispositif de confrontation des savoirs individuellement acquis afin de faire émerger un savoir partagé. Ainsi, chaque image vient avec une histoire, avec un récit, mais l'image n'en est pas une illustration. Avec l'écriture, l'image bidimensionnelle fait partie du dispositif moderne de circulation du savoir. L'une et l'autre offrent des médiations spécifiques entre l'expérience individuelle et le savoir partagé.

Lorsque dans les dernières décennies du 19<sup>e</sup> siècle les explorateurs, dont l'objectif est la production du savoir, se sont présentés sur le territoire congolais, ils ont exposé ses habitants à la conceptualisation du monde en termes d'histoire naturelle. La démarche pratiquée, à laquelle des Congolais participaient, consistait essentiellement à récolter des spécimens, puis à les exporter<sup>3</sup>. Beaucoup a été écrit sur la chosification des « indigènes » par le regard qui organisait cette pratique de constitution du savoir. Il faut rappeler que des africains ont autant été l'objets de cette démarche que des observateurs et participants. Dans la constitution des collections d'échantillons, l'image a joué un rôle important non seulement puisque tout ne pouvait pas être prélevé, même si des hommes, voir des villages, etc. ont été transportés et « reconstitués » en Occident. L'image bidimensionnelle, et plus particulièrement la photographie sont alors des moyens pour transporter dans l'espace et conserver dans le temps des échantillons. Les Congolais se trouvent exposés à l'idée et à la pratique de l'image naturelle laquelle non seulement capte et conserve le réel, mais aussi en tient lieu dans un autre temps et dans un autre lieu.

Avec d'importants décalages temporels d'une région à l'autre, les Congolais ont aussi été confrontés à une autre pratique de l'image bidimensionnelle dont se servaient les missionnaires catholiques romains dans leurs démarches d'évangélisation et d'enseignement. Cette image est explicitement artificielle (icône), elle est expressément faite par l'homme pour servir de dispositif de

---

<sup>3</sup> Persistante, depuis le début du 20<sup>e</sup> siècle, rumeur que les blancs capturent puis « exportent » des esprits (des âmes) des Congolais s'inspire probablement de cette quasi obsession tout autant que de l'enseignement chrétien.

relation avec le divin dont la présence matérielle est par définition impossible. L'image intercède mais ne se tient pas à la place de celui qui est figuré. On se prémunit ainsi contre l'adoration des images dont seraient coupables les païens. Il est important de rappeler qu'initialement la mémoire culturelle de la christianisation du Royaume du Congo (16<sup>e</sup> et 17<sup>e</sup> siècles) a irrigué la pratique de la sculpture plutôt que la production des images bidimensionnelles. La mémoire du sacré et de ses pratiques chrétiennes est alors incorporée dans le domaine du sacré de tradition locale. Par contre, à partir de la fin du 19<sup>e</sup> et surtout au 20<sup>e</sup> siècle, la notion catholique romaine de l'image en tant qu'icône est appliquée à la production et à la réception des images bidimensionnelles dans le domaine du profane. Elle y entre en confrontation avec la conception de l'image naturelle telle que la pratique alors l'histoire naturelle. La rencontre avec la pratique de l'image naturelle comme dispositif de constitution du savoir unifié sur le monde incita des Congolais à en adopter la technique et le dispositif. Dans ce contexte, s'établit et se développe la pratique du dessin figuratif (anthropomorphe en particulier) sur les murs extérieurs de cases.

## **La modernité congolaise**

Pour le monde extérieur, la République démocratique Congo est ce cœur des ténèbres de la nouvelle de Joseph Conrad. Dans la réalité, l'espace devenu en 1885 l'État indépendant du Congo, possession personnelle du roi des belges Léopold II, puis en 1908 colonie belge et enfin, en 1960 un État indépendant a une longue histoire de participation au monde extérieur. Les routes commerciales en relient des parties à la côte de l'océan atlantique ou indien ou encore à l'espace soudanais. Le christianisme y est présent depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, l'islam depuis au moins le XVIII<sup>e</sup>. La seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle est caractérisée autant par la croissance des échanges commerciaux avec l'extérieur — l'esclave est alors progressivement remplacé par des produits locaux — que par la compétition entre des explorateurs en quête de la connaissance de cet univers, en quête de sa christianisation et de son contrôle politique. Ses richesses naturelles ne peuvent cependant être extraites et exportées sans le contrôle de ses hommes et femmes dont il faut faire des producteurs agricoles et travailleurs sans pourtant remettre en question les mécanismes de reproduction biologique dont l'économie coloniale ne veut pas assumer les coûts. Ainsi, on cherche à préserver les structures sociales et politiques de base afin que l'administration de la société villageoise ne coûte rien au système colonial. Néanmoins, pour financer l'État colonial on impose à tous les hommes adultes valides un impôt de capitation en argent et le travail salarié. La reproduction biologique au village suppose donc un système de

travail migrant au bénéfice des industries coloniales. Cependant, la compétition internationale allait imposer rapidement aux principales exploitations minières la mécanisation impossible sans la formation de la main-d'œuvre et donc sans socialisation urbaine. Lors de la seconde guerre mondiale, l'économie congolaise a fourni massivement aux alliés métaux et autres produits stratégiques ; l'uranium congolais a servi à fabriquer les deux premières bombes atomiques. La pression sur la main-d'œuvre ne peut alors plus être contenue et l'urbanisation explose. La marche vers l'émancipation, puis l'indépendance, est lancée même si les Belges croyaient que les réformes sociales et un investissement social considérable pouvaient encore acheter la docilité des Congolais. Si entre janvier 1959 et juin 1960, à peine 18 mois, l'indépendance est arrachée à la Belgique par les villes congolaises, c'est en grande partie puisque tant les Américains que les Soviétiques espéraient hériter du contrôle de ce territoire dont les tensions de la guerre froide ont fait surestimer le poids stratégique.

Dès le départ de son intégration coloniale dans l'économie du monde industriel l'espace congolais a été fortement internationalisé autant par les contraintes imposées à Léopold II lors de la conférence de Berlin (1884-1885) que par l'économie d'un pays aussi petit que la Belgique dont l'économie industrielle ne pouvait être compétitive que parce qu'internationalisée. Paradoxalement, alors que les Congolais sont isolés du monde, le Congo colonial en fait pleinement partie. Dès les années 1930, le taux de scolarisation de base en langue locale est très élevée alors qu'il est très faible au secondaire et négligeable au supérieur. L'administration coloniale et les entreprises utilisent les langues locales, le français est langue du colonisateur et, à partir des années 1950, de l'élite. Fortement christianisée par les missions catholiques, les Congolais ne lisent pas la Bible et sont donc peu exposés à la narration comme système de représentation. Voici le contexte dans lequel l'image joue son rôle de médiation entre l'expérience individuelle et le savoir social, entre les expériences des gens qui, dans l'espace urbain, n'ont en commun aucune langue qu'ils maîtrisent tous pleinement.

En Occident, la société qui s'affirme moderne s'est articulée autour de l'individu libre à qui reviennent les rapports avec d'autres individus. Une obligation de jugement moral balise sa liberté alors que l'espace public en construction présente un lieu de débat et d'interaction entre individus. L'individu moderne de ce temps est lecteur et écrivain, l'éducation scolaire constitue le processus fondamental de sa formation. Cependant, le visuel intervient fortement autant dans le rapport de cet individu au monde et aux autres que dans sa propre représentation. Le paradoxe de l'histoire est que l'individu se définissant par la liberté est l'acteur de l'expansion coloniale à qui les notions de race et de genre permettent de restreindre l'accès à la jouissance de cette liberté sans heurter son jugement moral.

Le qualificatif de moderne ne s'applique alors aux hommes de l'espace congolais que par analogie. Il n'y a pas de production industrielle, pas de monétarisation de l'échange, pas de consommation généralisée. La narration n'organise pas l'autoreprésentation de l'individu dans l'espace et dans le temps. Et pourtant, des individus présentent leurs expériences personnelles comme contribution à la connaissance du monde intervenant ainsi « à titre individuel » dans les affaires locales. Ils relatent ce qu'ils ont vu, entendu et ressenti en termes foncièrement différents de la construction de la représentation du monde comme expérience collective des ancêtres, des esprits et des vivants. Leur savoir vient de l'expérience plutôt que d'un lien particulier aux mondes des ancêtres ou des esprits.

Le visuel permet alors le passage entre vécu individuel et connaissance partagée. Autour de l'image sur le mur d'une case s'est alors amorcée la construction d'un espace public. Il fut certes restreint aux hommes d'une certaine qualité, époux et pères, de condition libre ils étaient pleinement inscrits dans les réseaux de parenté.

Les vicissitudes de construction de la société coloniale allaient imposer à ce processus de nombreux recules impulsés autant de l'extérieur que de l'intérieur des sociétés congolaises (le pluriel est ici indispensable). Au cours des années 1950, ce processus a conduit à l'affirmation de l'homme urbain moderne qui s'affirme par la consommation. Dans l'espace public, l'habillement et la consommation de la musique lui permettent de s'afficher alors que le salon (living room) est le lieu d'articulation entre le privé et le public. Chacun de ces moments s'organise comme une performance dont on peut tracer des racines esthétiques jusqu'à la culture villageoise. Cependant, la consommation, la confrontation entre individus et la prépondérance de l'image (la visualité) les placent au cœur de la modernité, alors coloniale. Un homme bien habillé porte son image, son écoute de la musique, commodifiée par la nécessité d'acheter de la bière pour être au bar ou d'acheter un disque, est indissociable de la danse. Au salon, l'interaction entre les hommes est organisée par des tableaux y accrochés.

Un historien congolais, Kiangu Sindani, écrit que ces hommes « étaient de prime abord modernistes » et professaient en public l'adhésion aux « conceptions morales et sociales du dehors, à savoir l'organisation monogamique, les lois et règlements ayant pour objet l'ordre et la sécurité, la loi morale, l'habitude du travail rémunéré, l'hygiène et la propreté, la liberté individuelle et son pendant, la propriété privée. Ils se sentaient « citoyens du monde plus que d'une région ».<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> « Le modernisme à l'épreuve des identités sociales au Kwilu », mémoire du DES, Université de Kinshasa, 1995, p. 17 et *Préparer un peuple parfait*. Mgr Joseph Guffens, Kinshasa, Éditions Saint Paul Afrique, 1992, p. 5.

## Dessin figuratif sur les murs extérieurs de cases

Les explorateurs saisissaient par image (photographie ou dessin naturaliste) le monde pour eux « exotique » dont les items étaient ensuite organisés en savoir. Postphotographique, puisque non seulement elle vient à sa suite mais surtout parce qu'elle s'inscrit dans sa postérité, la pratique de l'image bidimensionnelle n'en diffère pas moins sur le territoire du Congo. L'image dessinée sur une case ne prétend pas être la présence non médiatisée de ce qu'elle figure. Elle ne re-présente que dans le cadre d'une performance et parce qu'il y a une histoire qu'elle rend actuelle. À titre de *vicarious presence*, cette représentation rend présent ce qu'on sait d'un être ou objet, plutôt que l'être ou l'objet en lui-même. L'expérience d'une personne peut être relatée par une autre puisque la chaîne de transmission — habituellement rapport de parenté — en garantit la pertinence. L'image ne dépeint pas seulement ce que l'oeil a vu et l'oreille a entendu, elle met à la disposition de ceux qui la voient la mémoire d'une expérience qu'une personne connue relate. L'image assume le rôle *vicarious witness* en tant que témoignage de la présence possible de la mémoire de l'expérience pertinente pour le présent. Ces images sont produites pour et sont reçues dans un lieu public où on débat des affaires de la communauté, la place de village. La communication que ces images initient fait d'elles des acteurs sociaux par procuration — *vicarious*. Le savoir qu'actualisent les acteurs sociaux en relation avec ces images, *vicarious witness* de l'expérience singulière, s'inscrit dans une gnose<sup>5</sup> plutôt que dans une épistémè, comme c'est le cas de l'histoire naturelle. Dans le contexte d'une performance, ces images font des choses à la manière d'un masque qui danse.

Dans ce volume, un autre texte est consacré aux dessins sur case et à leur transposition sur papier par les mêmes dessinateurs appelés par les « mé-cènes » coloniaux « imagers »<sup>6</sup>. Je me limite donc à rappeler quelques considérations de base afin d'introduire, à titre d'exemple, l'analyse d'un dessin. La documentation disponible permet de suivre sur un siècle l'usage par des habitants du Congo des dessins figuratifs sur cases des années 1870 aux an-

---

<sup>5</sup> Je revoie le lecteur à Johannes Fabian, « An African Gnosis. For a Reconsideration of an Authoritative Definition », *History of Religion*, IX/1, 1969, p. 42-58 qui définit la notion de gnose, puis à V-Y Mudimbe qui oppose l'immanence de l'expérience sociale concrète aux réductions paradigmatiques de la science régie par une épistémè. Il écrit : « un texte qu'on peut morceler et qui révèle l'expérience humaine et l'ordre social [...] signifie l'expérience humaine au point que sans lui la réalité perd son sens ». — *The Invention of Africa. Gnosis and the order of knowledge*, Bloomington, IN, Indiana University Press, 1980, p. 143.

<sup>6</sup> Pour plus de détails voir mon article « Peintures de cases, imagiers et savants populaires du Congo, 1900-1960. Un essai d'histoire de l'esthétique indigène », *Cahiers d'études africaines*, 123 (1991), p. 307-326.

nées 1970. La pratique est particulièrement intense jusqu'aux années 1940. L'accélération de l'urbanisation et le renversement de la perception locale des valeurs respectives de la culture villageoise (« traditionnelle ») et de la culture urbaine (moderne) en expliquent partiellement l'extinction.

Dans les années 1970, ce sont les images de la peinture urbaine qui se trouvent apposées sur les murs extérieurs de cases villageoises. La pratique urbaine de l'image ne possède pas au village de lieu où un tableau pourrait être exposé, l'espace social d'interaction s'y situe toujours en dehors plutôt qu'en dedans d'une habitation. Autant pour des raisons sociales, qui encadrent le partage du savoir, que pour des raisons technologiques (il fait sombre dans une case sans éclairage artificiel alors que sans vitres les petites ouvertures dans les murs laissent passer peu de lumière) la seule surface où un tableau pourrait être « accroché » est à l'extérieur. Ainsi, l'image conçue pour figurer sur un tableau se retrouve sur une paroi de case. Cependant, sa réception renvoie à la société urbaine dont atteste l'inscription Cine (cinéma) Bedong coiffant le mur peint.

Pour mieux comprendre la pratique de dessin sur case, analysons à titre d'exemple une aquarelle sur papier venant d'un imager congolais, Paul Mapinda, réalisée en 1933. Il est de ces dessinateurs qui ont reçu d'un « mécène » du papier pour y recopier ce qu'ils faisaient sur les parois de cases. Mapinda se positionne comme « photographe » de l'action de photographier. Il ouvre trois espaces, trois niveaux d'interaction entre la mémoire, la figuration et le savoir à construire. À partir du hors image, l'espace à lui, Mapinga produit un dessin « moderne » qu'il insère dans un cadre. Ce cadre dote l'image d'une autonomie par rapport au lieu de la réception. C'est une innovation puisqu'il n'y a pas de cadre dans le dessin sur paroi de cases. Nous sommes dans les années 1930 et un nouveau savoir est en train de s'élaborer dans la société congolaise. Sous l'impulsion des mouvements prophétiques d'inspiration chrétienne, du kimbanguisme en particulier, la négociation est engagée entre la gnose et l'épistémè comme cadre de construction du savoir. La notion d'auteur individuel semble admise et la pratique de l'image fait activement partie de ce processus.

Regardons maintenant l'image. Au premier plan, est capté la présence éphémère dans le contexte de l'époque - d'un photographe au travail. Si on se fie à la direction de sa caméra, le photographe saisit un type de scène caractéristique de la peinture sur case. Une femme blanche tient un enfant par la main — ce comportement est particulier aux blancs. Couleurs et motifs d'habillement suggèrent que les trois personnages font partie d'une même famille. Mapinga figure le photographe qui lui semble vouloir dédoubler la présence de la femme et de l'enfant. Il dessine leur présence physique lors de la prise de vue et suggère la fabrication d'une présence par procuration de

l'image naturelle. La photographie que prend le photographe est à emporter avec soi ou à envoyer ailleurs.

Au dessus du photographe, deux autres personnages blancs sont assis à table, chacun sur une chaise. Un chien est couché à leurs pieds alors qu'ils partagent un repas dont les ustensiles (disproportionnés par rapport aux personnages) sont placés en évidence. L'image permet d'« étudier » une zone d'intimité des blancs. À l'exception des domestiques, peu de Congolais en ont alors l'expérience. Comme dans la peinture sur case, le dessin présente ce quoi ne saurait être vu que par quelques uns, cette figuration qui appelle un récit d'expérience.

Finalement, à gauche en bas de l'image, sont esquissés trois animaux et un cercle figurant probablement le soleil. Le dessin ne représente ni un animal précis ni le soleil, il renvoie à un savoir social à propos des êtres avec lesquels la communication est possible à condition que la médiation soit appropriée. Le dessin tient ici lieu d'un masque où d'une statuette manipulée par un expert.

Nous retrouvons dans le cadre et dans le cercle (du soleil) le même motif et les mêmes couleurs. Est-ce l'indication que la composition est placée dans le cadre interprétatif de la gnose alors que le regard de dessinateur, auteur extérieur à ce qu'il donne à voir, relève de l'épistémè ? Ou bien c'est un choix esthétique ?

La démarche de Mapinda soulève des questions sur la relation entre la gnose et l'épistémè et sur la relation entre l'image artificielle comme témoignage de l'expérience et l'image naturelle comme présence de ce qui est figuré.

## **Tableaux sur toile**

La présence dans les maisons urbaines congolaises du tableau n'est attestée qu'à partir des années 1960. Cependant, la technique et le genre étaient pratiqués depuis au moins une bonne décennie dans le cadre de trois « ateliers » de peinture « décorative » animés par des occidentaux : Pierre Romain-Desfossés à Elisabethville, Maurice Alhadeff à Léopoldville et l'« école » Poto-Poto à Brazzaville. On y initiait à la peinture des Congolais dont les travaux étaient ensuite vendus à la clientèle occidentale. Les peintres sont censés y faire de la « peinture naïve », extérioriser le monde intime d'un être « naturel », figurer un imaginaire animalier et végétal de leur « ethnie ». Sincères à l'époque, la naïveté des promoteurs de ces ateliers frappe aujourd'hui. Leurs entreprises avaient une visée commerciale devant s'autofinancer malgré l'appui de l'Association des amis des arts indigènes. Johannes Fabian montre

qu'en réalité, au moins au Katanga, les peintres entraient dans un atelier puisqu'il permettait d'accéder à une nouvelle clientèle. Il s'agit donc moins de la « découverte » des talents « naturels » par les promoteurs que du choix fait par certains dessinateurs de changer le genre pictural et le public. D'ailleurs, l'adaptation de la production artistique/artisanale aux besoins d'un nouveau public et d'un marché n'est pas au Congo un phénomène nouveau. Jan Vansina<sup>7</sup> a montré que dans les années 1920, dans le royaume kuba, les missionnaires et le roi ont orienté la sculpture et le tissage de fibres raphia vers la commercialisation à destination de l'Occident. Auparavant, Frobenius a suggéré que les artisans du Kasai actuel répondaient à la demande des explorateurs/collectionneurs par l'augmentation de la production adaptée à leurs attentes. Au début du 20<sup>e</sup> siècle, dans le nord-est du Congo actuel, la décoration anthropomorphe des objets vendus ou offerts aux occidentaux répondait au goût de ces derniers.<sup>8</sup>

Dans les années 1930, des dessinateurs sur case s'engagent dans ce processus lorsque, sur l'initiative des « mécènes » coloniaux comme Georges Thiry, certains deviennent des « imagers ». Copies sur papier des dessins sur cases devenaient une marchandise à destination de l'outre-mer. Certes, les dessinateurs ne sont pas encore « entrepreneurs » comme le seront plus tard peintres de tableaux. La mise en marché est assurée par le « mécène » et leur « rémunération » ne traduit pas le prix de vente. Il en sera de même dans les ateliers des années 1950. Nous ne savons pas à quel moment des imagers ont perçu la demande congolaise de domestication du modèle occidental de figuration de l'identité et du savoir. Un nouvel espace de socialisation entre paires<sup>9</sup> a sûrement constitué le préalable à l'invention locale d'un objet que nous qualifions de tableau. En inscrivant l'image sur un support mobile, des imagers ont produit un tableau qui pouvait être regardé dans un lieu où le

---

<sup>7</sup> *Being Colonized: The Kuba Experience in Rural Congo 1880-1960*, Madison WI, University of Wisconsin Press, 2010.

<sup>8</sup> Enid Schildkrout and Curtis Keim, *African Reflexions. Art from North Western Zaire*, New York, American Museum of Natural History, 1990.

<sup>9</sup> La pratique congolaise semble avoir été influencée par l'étiquette de l'administration coloniale limitant la fréquentation entre fonctionnaires et leurs familles aux échelons immédiatement supérieur et inférieur. Alors que le bar est un espace de mixité relative entre hommes — n'est-ce pour cette raison que l'apparence y soit si importante —, le salon n'ouvert qu'aux socialement proches. On peut donc y boire entre « amis » vêtu d'un simple sous vêtement puisque l'identité moderne du chef de famille est re-présenter par le portrait peint accroché au mur. Nombreux autoportraits de Chéri Samba (voir *Chéri Samba, Hybridity of an Art/Hybridité d'un art*, Montréal, Amrad African Art Publishing, 1995), en particulier « La femme et ses premiers désirs » (il faut comprendre que « ses » se réfère à lui et non pas à la femme) donnent à voir cette configuration de l'identité moderne. L'épouse « officiel », portrait au mur, table basse avec fauteuils, réfrigérateur, tourne-disque, ventilateur composent l'identité moderne.

singulier s'articulait au collectif d'une vision du monde. Il fallait aussi un mécanisme de sélection afin que l'imagination et l'habileté de chaque peintre rencontrent la mémoire sociale et l'appréciation esthétique. Le marché urbain s'en est chargé : entre le peintre et son client le tableau circule en tant que marchandise. Dans une société à communication orale, le succès des ventes exprime l'appréciation des œuvres de peintres entrepreneurs en compétition pour les clients.

À partir des années 1950, des citoyens congolais accèdent progressivement à la propriété individuelle des maisons unifamiliales organisées sur le modèle de la maison ouvrière en Belgique. Le salon y constitue explicitement un espace d'affirmation de l'autorité - matrimoniale et paternelle - de l'homme (salarié ou commerçant/artisan) dont le revenu monétaire permet à la famille de participer à l'économie marchande. Maître du lien entre la famille, considérée encore comme traditionnelle, et le monde moderne organisée autour de la marchandise, l'homme affiche sa respectabilité par la présence des dispositifs de la modernité : radio, gramophone, puis tourne disque, réfrigérateur (placé au salon) et tableaux aux murs. Le salon est l'espace où le portrait peint affiche l'identité moderne du chef de famille. Le salon avec son équipement s'adresse au réseau social de l'individu pour y attester de sa capacité de disposer à long terme d'un revenu monétaire. La performance d'un chef de famille qui ouvre les fenêtres de son salon afin que le voisinage apprécie la musique venant de sa radio ou de son gramophone, plus tard son poste de TV est récurrent<sup>10</sup>. Le salon garantit à la représentation de son identité moderne une permanence. Il est un lieu où l'identité et le savoir social sont reproduits autour des tableaux qui les décorent, incluant le portrait peint. Au village, la place entre les cases est un espace où le savoir est exposé, débattu, actualisé. En ville le salon constitue cet espace. À côté de la similitude, il faut souligner la différence puisqu'elle explique le passage du dessin sur case au tableau. Au village, il n'y a qu'une place contrairement à de milliers de salons dans une ville. Un seul dessin sur case suffit pour alimenter les échanges performatifs au village alors qu'il faut de milliers de tableaux en ville puisque chaque salon est une instance de l'échange performatif reconstruisant le savoir social. Le tableau en constitue le point nodal puisque l'histoire (récit) que l'image rend présente invitera des hommes à s'engager dans un échange performatif des récits.

Le tableau qui circule à titre de marchandise constitue le lien entre de nombreux salons d'une ville, d'une région, voire du pays entier, mais c'est l'image qui génère des histoires qui seront échangées. Leurs échanges perfor-

---

<sup>10</sup> L'accès initial du public congolais à la musique « moderne » s'est largement fait grâce aux haut-parleurs des cités africaines y installés et contrôlés par l'administration coloniale. À partir du salon des Congolais exercent cette autorité à l'égard de leurs voisins.

matifs alimentent un dialogue régional, mais aussi national. Dans les années 1970, alors qu'il y a au Congo de centaines de milliers de salons, de dizaines de milliers de peintre produisent des tableaux<sup>11</sup>. Les images qui figurent sur des tableaux et qu'on retrouve dans ces lieux participent à la formation d'une culture urbaine nationale. Multiplié par centaines de milliers, le singulier d'un salon, d'un tableau, d'une personne y a donné lieu à la naissance du commun partagé. Le processus d'individuation déclenché par la commodification y a paradoxalement engendré un sentiment d'appartenance à une nation. En soi, un tableau ne fait rien d'autre que décorer un salon pour son acheteur et procurer un gagne pain au peintre. C'est par le témoignage de présence de la mémoire de quelque chose ou de quelqu'un que l'image y figurant suscite des récits d'expériences. L'interaction performative de ces histoires, chaque récit témoigne d'une expérience personnelle, produit des effets de présence des êtres et objets autrement absents du salon où les hommes partagent l'espace avec des tableaux. La dialectique d'individuation (récit personnel d'une expérience particulière attribuable à un être singulier) et de socialisation (mises en partage de l'information tant picturale qu'orale, circulation nationale des images) organise les rapports entre l'image qui suscite le récit d'une histoire unique et le tableau qui circule comme marchandise. Le statut de marchandise renvoie à l'espace global où les biens appartiennent à ceux qui disposent d'un pouvoir d'achat sans distinction de race ou de culture. Ainsi s'ouvre à l'image, que le tableau supporte, l'espace d'ailleurs, de l'universel auparavant bloqué par des seuils de race, de culture « traditionnelle », etc.

Analysons à titre d'exemple le tableau dit « colonie belge » ou « fouet ». L'image re-présente l'application de la peine de fouet à un prisonnier étendu par terre. La scène se déroule devant un bâtiment de l'administration territoriale. Sur la plupart des tableaux, le drapeau belge plutôt que le drapeau de la colonie flotte au mât. Au second plan, d'autres prisonniers attendent leur peine de fouet ou attachés les uns aux autres vaquent à des travaux imposés. Ce fragment semble venir d'un autre tableau figurant une « caravane d'esclaves » qui renvoie à la mémoire de la traite orientale. Les femmes ayant apporté aux prisonniers de la nourriture expriment la souffrance par le geste de la main appuyée sur une joue<sup>12</sup>. Le soldat congolais manie le fouet sous le regard du blanc en uniforme. Celui-ci se tient debout ou est assis à une table, symbole de l'autorité administrative. À l'époque coloniale, ce fut une

<sup>11</sup> Léon Verbeek (*Les arts plastiques de l'Afrique contemporaine — 60 ans d'histoire à Lubumbashi (R-D Congo)*, Paris, L'Harmattan, 2008) en a dénombré plusieurs milliers rien que pour le Katanga.

<sup>12</sup> La symbolique de ce geste se retrouve autant dans les attitudes corporelles quotidiennes que dans la sculpture ancienne.

expérience quotidienne et pourtant très douloureuse puisque à la souffrance physique s'ajoutait le déshonneur d'exposer en public sa nudité. Au second degré, l'image re-présente le rapport de personne ordinaire à l'État, un rapport de soumission de l'esclave au maître. Le corps de prisonniers est frappé des couleurs du drapeau belge (jaune, noir, rouge) : aux lignes jaunes et noires du maillot en haut de son corps s'ajoutent les lignes de sang que trace le fouet sur ses fesses. Dans son discours du 30 juin 1960, Lumumba décrivait l'expérience congolaise de la colonisation de la même manière. À ceux qui, comme Simon Kimbangu, revendiquaient pour les Congolais les bénéfices de la modernité, on attribuait le pouvoir de briser le fouet.

À côté de l'expérience vive, la « colonie belge » renvoie à la mémoire culturelle occidentale des traites des esclaves et de leur abolition, de la campagne contre les atrocités au temps du « caoutchouc rouge » sous l'État indépendant du Congo, aux droits de l'Homme. L'image emprunte au tableau d'un peintre belge (« La Civilisation au Congo » par Edouard Manduau) figurant l'application du fouet à l'époque de l'État indépendant du Congo. Elle renvoie aussi à la fameuse image de la peine de quatre piquets (connue par la gravure du tableau de Verdier) abondamment utilisée par des abolitionnistes pour sensibiliser l'opinion publique occidentale. La ressemblance de composition est trop forte pour qu'elle soit accidentelle même si le lien est difficile à documenter. Peut-être que le tableau de Manduau était connu par la gravure ayant figurée sur la couverture d'un numéro du *Moniteur du Congo* ? la mémoire sociale aurait pu en conserver la trace. Sans doute mieux connue était la Flagellation du Christ de Piero Della Francesca dont les gravures pouvaient orner les publications missionnaires.

Le tableau « colonie belge », - est présent partout au Congo et l'image s'inscrit autant dans la culture chrétienne que dans la mémoire globale de l'abolitionnisme et dans l'expérience partagée des Congolais. Les tableaux particuliers inscrivent l'image dans l'expérience locale lorsque le peintre y marque le nom d'un territoire. Il s'informe du village d'origine du commanditaire du tableau pour y inscrire le nom approprié. La dialectique entre le singulier et l'universel place cette image au cœur du travail de mémoire qui éclaire le présent par le passé jugé pertinent. Réunis au salon, des hommes racontent des histoires singulières inspirées par un tableau pour rendre présentes des expériences singulières du même fait. Leur but n'est pas tellement de se souvenir mais plutôt d'en déduire un savoir sur le rapport entre l'homme ordinaire et l'État moderne.

Évoquons plus brièvement une autre image qui s'adresse au présent sans détour par le passé. Le tableau de sirène congolaise, appelé selon la région *mami wata* ou *mamba muntu*, figure un esprit féminin qui procure à l'homme les ressources et le pouvoir modernes. Tel qu'elle est imaginée et représen-

tée, ses pouvoirs s'apparentent autant à la capacité de guérison attribuée à des esprits aquatiques qu'à l'intercession qu'on demande à la Vierge Marie. Femme aux traits caucasiens, *mami wata* possède le corps de sirène et ses seins nus renvoient à l'érotisme à l'occidentale. La *mami wata* se tient au seuil d'une étendu d'eau, la nature est derrière elle et la culture (terre habitée) devant elle. D'un tableau à un autre, elle est placée dans divers contextes y compris en compagnie d'un marabout. *Mami wata* vient de *mami water*, un nom apporté par des premiers employés et soldats de l'État colonial recrutés en Afrique de l'Ouest ; son nom au Katanga, *mamba muntu*, signifie personne serpent.

L'homme engage avec la sirène une relation contractuelle, mais il lui faut auparavant la séduire. Dans la relation personnelle avec une *mami wata* singulière, les succès de l'homme — belle voiture, maison moderne, argent, réussite professionnelle, pouvoir politique — ont un prix. Il les paie par la vie de ses proches sacrifiés à la sirène. La rumeur attribuait à l'ancien président Mobutu la plus puissante de tous les *mami wata* du Congo. Le non respect du contrat entraîne la déchéance de l'homme. Les récits suscités par un tableau de *mami wata* décrivent l'expérience d'un autre, personne n'avoue avoir une relation avec elle.

La sirène ouvre la maîtrise du monde moderne au prix de la richesse de jadis, les êtres humains. Dans le récit de cette relation, on peut entendre la mémoire des rapports entre l'homme célibataire venu travailler en ville et la « femme libre », celle qui y prestait contre rémunération des services domestiques. Socialement stérile, faute de versement de dot, cette relation empêche l'homme de multiplier le nombre de ses dépendants. De surcroît, les ressources dont il dispose ne sont pas dirigées vers son réseau social mais utilisées à titre personnel. Probablement pour cette raison, *mami wata* n'a de traits de femme noire que lorsqu'elle est explicitement figurée comme femme libre.

Les histoires particulières attribuées à des personnes bien réelles participent à la construction d'un savoir et d'une éthique relatifs à l'impossible réconciliation entre le village et la ville, entre la communauté et l'individu, entre la « tradition » et la modernité. Il n'est pas accidentel que ce tableau soit être accroché au salon et que de tels récits y soient échangés. Ce lieu est marqué par le conflit dont le tableau de *mami wata* figure l'impossible résolution. Un salon témoigne du succès de l'homme dans le monde moderne (il faut avoir réussi dans le monde moderne pour avoir une maison) et son identité moderne y est affichée alors que sa communauté villageoise (ethnique) en est absente. Et lorsque les parents s'amènent du village on les installent ailleurs qu'au salon.

Prenons un dernier tableau. Malgré son apparente banalité, une image générique de village ou de paysage ne s'adresse pas qu'aux « touristes ». Certains tableaux — fait plutôt rares puisque dans la culture de l'oralité l'image est rarement explicitée — portent une inscription « mon village ». Au Congo urbain, on n'affiche pas sa provenance rurale, son appartenance ethnique, ni par l'habillement, ni par la forme ou l'organisation de la maison puisqu'ils sont modernes. Il y est pourtant politiquement important d'avoir « son » village pour définir la légitime appartenance ethnique. On trace ses origines du village où était né le dernier ascendant mâle d'origine rurale. Ce village est aussi un lieu de refuge ou une destination d'expulsion en cas des conflits politiques. Aucun Congolais n'est légitime s'il ne peut se souvenir du village d'où il vient par ses ascendants. Ainsi, ce tableau constitue une déclaration politique de citoyenneté par filiation ethnique. Puisqu'il est un portrait de l'identité ethnique et nationale, le village ou le paysage figuré doit être générique. C'est le fait de descendre d'un homme né au village qui importe plutôt que la mémoire d'une spécifique communauté d'origine. Ainsi, la proximité avec l'art d'aéroport n'est pas accidentelle.

À côté des tableaux à circulation nationale, il y en a aussi qui, à travers l'expérience de ce qui est advenu localement, re-présentent un événement de portée nationale. Par exemple, les tableaux des Rébellions congolaises des années 1963 à 1965 se situent sur le seuil entre la mémoire nationale et une mémoire régionale. Dans les années 1970, l'âge d'or de la peinture urbaine, les adultes sont marqués par cette expérience traumatique. La mémoire nationale, largement influencée par la propagande de Mobutu qui légitime son pouvoir par l'écrasement des Rébellions, en retient l'extrême violence. Les mémoires régionales, élaborées à partir des événements locaux, en retiennent souvent la capacité de résister au pouvoir central. Pour rejoindre des clients, un peintre devait connaître la mémoire locale. S'il venait d'ailleurs, il lui fallait s'informer. Par exemple, Londe est venu à Bunia de Kisangani, ville où il a peint les Rébellions en figurant des parachutistes sautant sur son aéroport. À Bunia, il a plutôt peint la bataille sur le pont Tinda. Au Katanga, l'expérience des Rébellions est représentée par l'attaque des Jeunesses Balubakat contre un train, etc.

Surtout à partir des années 1980, de nombreux tableaux se réfèrent à l'actualité dont traite la rumeur inséparable au Congo des médias modernes. La presse est lue par peu de gens (les journaux coûtent trop cher) mais les informations y lues sont diffusées de bouche à l'oreille. Le peintre re-présente un fait considéré à un moment donné comme extraordinaire, le plus souvent parce qu'il défie le sens commun : un suicide ou un infanticide, l'inceste ou plus prosaïquement, la misère qui force une famille à transporter la dépouille mortelle d'un membre sur bicyclette ou sur chariot au lieu de

corbillard. La pertinence de ces tableaux à évidemment la vie courte puisque la dégradation de la situation socio-économique et politique banalise rapidement un fait initialement reçu comme pathologique. Les peintres donnent à voir, font extraire au temps, un événement unique en soi, mais potentiellement lourd de renseignements sur la société et sur le monde. Cependant, le rythme auquel émerge dans l'actuel ce qui semblait impensable, par exemple des enfants accusés de sorcellerie, ou enfants abandonnés, n'a d'égal que la vitesse de sa banalisation. Les peintres n'ont pas été en mesure de suivre ce rythme alors que les clients ne pouvaient pas se permettre de remplacer sans cesse les tableaux. Le chômage a porté un coup fatal à l'autorité du père de famille, la misère urbaine et l'arrivée massive des réfugiés des zones de guerre ont forcé la transformation du salon en chambre à coucher. Le tableau a perdu sa raison d'être.

### **L'image numérique**

Depuis les années 2000, pour survivre, de nombreux peintres changent d'occupation puisque la demande s'est rétrécie. L'effondrement de l'autorité de l'homme en tant que chef de famille et pourvoyeur d'accès à la consommation ainsi la disparition du salon de la maison urbaine entraînent la baisse de la demande pour la peinture. Depuis la crise, la femme assure la survie de la famille par ses activités économiques informelles, mais l'espace de femmes et de jeunes est en dehors de la maison. C'est à ciel ouvert qu'on cuisine, dans de nouvelles églises on prie dehors et les jeunes vivent dans la rue. Les infrastructures et l'économie industrielle urbaines ont été détruites par les émeutes, par des purifications ethniques et les effets de la guerre civile larvée. Le néo évangélisme, dont s'inspirent les innombrables nouvelles églises congolaises, est iconoclaste, au mieux hostile à l'image profane. La misère proscrit toute dépense non essentielle tandis que l'individu s'affirme désormais dans l'espace de sociabilité religieuse. Les versets bibliques figurent autant sur les voitures que sur les attachés-cases et autres surfaces d'objets personnels. On porte avec soi la nouvelle identité chrétienne et on compte sur la protection divine pour guérir des pathologies du présent : chômage, maladie, échec personnel.

Lorsqu'ils peuvent se permettent une dépense, les jeunes interagissent avec l'image numérique: photo et vidéo, images sur Internet. C'est une transformation radicale de la culture de l'image. Depuis son entrée dans la culture congolaise, l'image bidimensionnelle était produite pour une consommation « dialogique », elle a toujours été témoin de la présence d'un récit passant par la médiation de la mémoire sociale. La nouvelle culture de l'image en privilégie la consommation individuelle : à chacun son image, même si la

mienne n'est qu'une copie virtuelle de la tienne. On ne regarde plus ensemble, on regarde simultanément. Il n'y a plus d'histoire à échanger dont potentiellement chaque image était porteuse. Désormais, le monde social est régi par le principe « chacun pour soi ». Dans cet univers, les jeunes héritiers sont qualifiés de « liquidateurs » puisque par la consommation instantanée des biens laissés par les parents décédés ils effacent le patrimoine et la mémoire.

La bande dessinée de conception et de production locale a préparé le terrain à cette nouvelle culture de l'image. Elle est plus souvent en noir et blanc qu'en couleur, les traits sommaires sont seuls permis par l'unique mode de reproduction localement disponible — la photocopie rudimentaire. Cette bande dessinée fut produite par des jeunes pour des jeunes, parfois diffusées dans les publications missionnaires ou dans les imprimées « éducatives » des ONG. Entre les jeunes, les cahiers n'étaient tirés qu'à quelques d'exemplaires, souvent copiés à la main. La diffusion se faisait de l'auteur au lecteur, de main en main. Malheureusement, son corpus nous est presque inconnu<sup>13</sup>. Cette bande dessinée se situe au seuil de la peinture urbaine et de l'image numérique fixe ou animée. Plusieurs peintres d'hier et photographes ou vidéastes d'aujourd'hui ont pratiqué la bande dessinée. Apprécier son impact est impossible faute d'archives. Certes, les jeunes s'échangent des cahiers, en discutent, mais foncièrement chacun est seul face à l'image dont la réception n'est plus performative à l'instar des tableaux. Pour entrer dans l'image, chaque lecteur dépend de son imagination (surtout lorsque les traits sont fort sommaires). Le savoir qui en résulte est encadré par une épistémè plutôt que par la gnose. On est très loin du partage performatif de l'image figurant sur un mur de case, sur le canevas de tableau accroché au mur de salon ou imprimée sur papier. Cette image témoignait d'une présence possible, mais l'actualisation de « son » récit avait besoin de contexte performatif. En dehors de celui-ci, un tableau n'était que marchandise. Dans la bande dessinée en question, mais aussi à la télévision, l'image prétend dire/montrer tout. Il en est ainsi dans la photographie et vidéo numériques de production locale : l'histoire contenue dans l'image et dans l'éventuelle bande sonore agit comme trou noir de l'expérience qu'un récit rendait jadis présente.

Je baserai les quelques lignes qui suivent sur le travail de Sammy Baloji, photographe d'une trentaine d'années né et résidant à Lubumbashi. Entre la peinture urbaine et sa photographie, le changement de paradigmes esthétique et cognitif est frappant même si son travail puise dans la culture, y compris visuelle, locale.

---

<sup>13</sup> Nancy Hunt s'intéresse à la bande dessinée, mais à ma connaissance, aucune publication n'est encore disponible.

Baloji avait d'abord adopté la posture de celui dont le regard capte un manque, une absence auxquels sont travail donne l'expression visuelle. Lorsqu'à Likasi (ville minière voisine) Sammy Baloji photographie les bâtiments décrépits, sa caméra procède en historien révélant les traces du passé. Sur ces photos, quand les rues ne sont pas désertes, la présence humaine est éphémère, les gens semblent quitter l'image. Plutôt qu'installés au présent, les gens qui entrent ou sortent du cadre témoignent du passé de la ville jadis habitée par des hommes au travail. Si Baloji aperçoit les traces de la présence des blancs qui ont conçu ces bâtiments, il oriente l'attention du spectateur sur l'absence de la société ouvrière ayant jadis fait vibrer cette ville de vie.

Puis, mis au défi par les photographies d'archives, il a fait du temps son outil de composition de nouvelles images. Inversant visuellement l'ordre de succession des générations, il questionne l'échec de la modernité industrielle portraiture auparavant par ses prises de vue de ruines de l'industrie minière. Alors que l'entreprise minière semblait sur le point d'être liquidée, apparaissent dans les rues de Lubumbashi, en juillet 2005, des photos extraites de ses archives. Ce fut comme si ces photos devaient accompagner le cortège funèbre de l'industrie minière. Comme s'il craignait que le deuil de la modernité soit empêché, que les héritiers ne puissent pas débattre des responsabilités de son décès, quelqu'un aurait sorti ses images de l'obscurité des archives. Le montage numérique permet à Baloji d'obtenir la confrontation visuelle de deux moments discrets de l'histoire de la modernité locale : ses débuts et son échec. Cependant, l'image d'archives occupe le premier plan du photomontage alors que les ruines actuelles semblent constituer un passé antérieur. Il souligne ainsi la contemporanéité du geste fondateur de la modernité due aux premiers travailleurs africains de l'industrie minière. Dans ces véritables lieux visuels de mémoire de sa génération, le travail de recomposition numérique introduit la distinction entre les images données pour naturelles et d'autres pour artificielles (icônes). Baloji supprime les limites mais conserve l'identité initiale de chaque photographie : elles empiètent les unes sur les autres, pénètrent l'une dans l'autre ou encore se superposent. L'ordre d'écoulement du temps, l'ordre de succession des générations ont été brouillés. La postérité des bâtisseurs de la modernité ayant échoué, les pères de la génération de Baloji n'ont transmis aux descendants que ruines. Re-présenter ce qui est arrivée, rendre le passé antérieur actuel permet d'espérer qu'un travail de refondation libère les jeunes du destin leur légué par les pères.

Extraits d'outre tombe<sup>14</sup>, les Congolais de ces images témoignent de ce qui n'est plus et à nouveau rendent l'avenir possible. La vie, dont l'absence hante les photographies des ruines industrielles actuelles, pourrait y retourner. Baloji découpe numériquement dans ces photos les vrais ancêtres de sa

<sup>14</sup> Il y a un écho des *Mémoires d'outre tombe* de Chateaubriand.

génération pour leur faire habiter les images des ruines. Les images d'hier et celles d'aujourd'hui sont identifiées chacune à son temps. Ainsi, l'intégration d'hier à aujourd'hui reste une tâche à réaliser, un défi pour sa génération n'ayant hérité que de l'absence.

L'horizon d'attente que Baloji partage avec sa société lui inspire l'usage du paysage industriel en guise de l'écran de fond contre lequel le photographe de studio plaçait le sujet à photographier. Dans le cas de photographie de studio (Baloji a été apprenti dans un studio de Lubumbashi), cet artefact met en valeur l'identité moderne du sujet. Baloji brise la logique de l'horizon d'attente projeté sur le sujet photographié puisque ses paysages en ruines mettent en évidence le manque. L'absence de la modernité dans ces paysages donne à voir ce que tous côtoient, mais que personne ne regarde : la modernité devrait habiter ces installations. Bâtiments industriels et outils sont présents dans leur matérialité, mais la modernité qui les a déserté en a expulsé l'homme et le travail salarié. La modernité a été « mangée » par les pères égoïstes et irresponsables jusqu'à ce qu'il n'en reste rien d'autre que la mémoire nostalgique et des ruines. Cette absence s'impose aux jeunes comme évidence, leur existence sociale en est engendrée: pas d'éducation de qualité, pas d'emploi, pas de maison à eux, pas de famille... Accrochés à l'espoir de combler le fossé creusé par le départ de la modernité, désirant rétablir la continuité entre hier et demain (autrement ils ne deviendront ancêtres et s'éteindront socialement), les vieux cherchent à faire revenir la modernité à force des paroles. La rupture communicationnelle et le malentendu culturel<sup>15</sup> creusent davantage le fossé puisque le rapport au monde des jeunes n'est pas organisé par la circulation des histoires, mais plutôt par des images autoréférentielles.

## Portrait peint

Au Congo, l'affirmation de l'individu intervient dans l'univers mental dont fait partie le christianisme, alors que les relations sociales se réorganisent

---

<sup>15</sup> C'est ainsi qu'en parle l'écrivain péruvien Mario Vargas Llosa après une visite dans la partie occidentale du pays. « Continuer d'aller au travail, contre tout réalisme, est une manifestation d'espérance, une façon de résister au désespoir, de crier sur tous les toits qu'il y a un futur [...]. Lorsque cela arrivera [...] ils recevront à nouveau ces salaires qui ont disparu de leur vie il y a longtemps... Lorsqu'il devient impossible de résister à la réalité, la fiction constitue un refuge. Pour cela existe la littérature [...]. Les Congolais ne la lisent pas, ils la vivent. ». « Le pays où on vit dans la fiction », *Courrier International* no 995 du 19 au 25 février 2009, p. 41, traduction de l'article paru dans *El País*. Je remercie Said Abass Ahamed qui a attiré mon attention sur cet article qui s'inscrit dans la lignée ouvert par Conrad, poursuivi par Simenon, actualisée par V. S. Naipaul.

progressivement sous les effets de la commodification. La figuration de l'identité d'une personne constitue un défi pour les producteurs des images bidimensionnelles qu'ils soient photographes ou peintres. La singularisation d'une représentation, passe-t-elle par des objets figurés en compagnie de la personne ou bien par la ressemblance des traits du visage de cette personne ? Deux principes organisent la production et la réception des images que je qualifie de portrait puisqu'il s'agit de représenter de manière reconnaissable une personne singulière.

Il y a d'une part, la démarche s'inspirant du « masque ». Les contours du corps associant la personne à un groupe, à une catégorie produisent un réceptacle visuel pouvant, selon le contexte créé par la performance, recevoir différents porteurs. Dans les dessins sur cases, un blanc, un soldat sont esquissés afin que le récit singulier d'expérience puisse y loger telle ou telle être humain. Leur identification à une situation dont le travail de mémoire actualise le souvenir passe plutôt par des objets spécifiques (un fusil, une pipe, etc.) que par les traits de visage. Ces derniers sont relativement sans importance puisque la probabilité est plus grande de rencontrer un représentant de cette catégorie - un blanc, un soldat du blanc — que la même personne. Sur le même principe allait ensuite être organisée la relation entre l'image figurée sur un tableau et un récit d'expérience qu'elle suscite. C'est le récit qui singularise plutôt que l'image en soi.

Cependant, les gens sont au fait du portrait au sens de la ressemblance visuelle des traits de visage. Certains en ont vu dans les locaux de l'administration coloniale ou dans les habitations de blancs. Je connais un dessin sur case (voir la note 5) sur lequel figurent deux portraits, probablement du roi Albert de Belgique. Certes, c'est le portrait d'un portrait photographique plutôt que la figuration des traits d'un modèle en chaire et en os.

L'expérience congolaise initiale de la photographie à titre de son sujet se situe entre deux démarches de singularisation. La pratique de « type ethnographique » à laquelle certains prêtent corps et accessoires relève plutôt de la même démarche que le masque et que la figuration sur les murs de cases. L'image n'étant qu'un réceptacle, c'est le récit éventuel qui en fait un portrait, qui singularise l'image lors de sa réception. Par contre, les photographies prises comme souvenir et développées sur place singularisent des personnes en figurant leurs traits, plutôt que de se servir d'une personne pour portraiturer un costume ou une scarification ethniques.

Au moins à partir des années 1920, des photographies d'un Congolais renvoyant à une personne connue circulent à l'intérieur de la société. Celles que je connais sont des photographies de travailleurs, pour des raisons techniques évidentes prises alors dans un studio. Un homme est photographié en position de « conquérant » de la modernité. Machine à coudre, bicyclette, etc.

l'accompagnent comme trophées, mais sont aussi des biens dont le transfert à la communauté d'appartenance (groupe de parenté, groupe villageois) est ainsi annoncé. Sur la photographie, ces marchandises s'imposent. À l'instar d'un nouveau nom identifiant un travailleur en ville (*capitula* — short, *belegi* — belge, etc.), ces marchandises « déclarent » l'identité moderne. En dehors du souvenir de l'individu, une telle photo rend présente au village sa nouvelle, mais temporaire, identité.<sup>16</sup> Je ne sais pas si pour la personne qui regarde il y a alors un transfert, une délégation d'identité de la marchandises à la personne. La démarche me semble différente de la représentation des personnes figurées sur les dessins de cases. Même si dans les deux cas il y a une médiation par l'objet significatif, dans le dessin sur case c'est le récit d'expérience qui singularise alors que dans le second cas c'est l'image qui est singulière. Pourtant, dans les deux cas, on peut se demander si le « vrai » sujet figuré n'est pas l'objet plutôt que la personne.

Le portrait, au sens de l'image tenant lieu de l'identité moderne d'un individu, se généralise au Congo seulement au cours des années 1970. Il s'y développe alors la production picturale des portraits reproduisant les traits d'un individu singulier. Par délégation, ce portrait est une image naturelle, cette identité moderne est ainsi présente plutôt que re-présentée. À ma connaissance, la réception de ce portrait n'est accompagnée d'aucun récit, notons qu'il en est de même pour des portraits officiels affichés dans des endroits publics. Le portrait qui est accroché au salon est toujours peint d'après photographie.

Dans les années 1970, dans le cadre de la politique d'« authenticité », l'identité individuelle et celle collective sont bouleversées par l'intervention de l'État. L'administration exige une photographie d'identité qu'on appose sur la nouvelle carte de citoyen (carte d'identité) pour identifier son porteur. Durement gagné avec l'Indépendance, le titre d'adresse de monsieur, auparavant réservé aux blancs, est banni. Les Congolais sont obligés d'abandonner les prénoms chrétiens, y compris dans la vie privée, pour adopter noms et postnoms « authentiques ». Dans une société où le prénom chrétien situait dans la sphère moderne, distinguait la personne « civilisée » d'un *bassenji* (inculte, sauvage), c'est une rupture brutale de la représentation du soi. C'est aussi une rupture du lien social. En ville, le port d'un même prénom établissait entre les personnes un lien de solidarité et d'entraide comparable au lien

---

<sup>16</sup> À côté des récits épiques de renouvellement de l'ordre politique, il y a probablement aussi de la mémoire culturelle des départs de certains hommes avec une caravane commerciale, puis de l'enrôlement dans l'armée coloniale. Les plus nombreux ne sont jamais revenus, certains sont retournés avec des biens (esclaves, marchandises) et un nouveau statut social. Des être exceptionnels sont devenus des chefs associés aux commerçants luso-africains, swahili ou à l'État colonial.

de parenté. Alors que l'État bannit l'identification par prénom chrétien, il impose une photographie d'identité pour reconnaître ses citoyens. Se produit-il une association inconsciente favorisant la généralisation du portrait peint d'après photographie et légitimant un tel portrait comme présence de l'identité moderne ?

À la même époque, le changement technologique modifie également l'accès à la photographie et ses usages. Les machines à développement et à impression automatiques rendent obsolète la photographie de studio. La multiplication exponentielle du nombre de photographes ambulants, y compris jeunes garçons équipés d'une caméra, rend bon marché la prise d'image en format de carte postale et banalise la photographie. Les écoliers se font désormais prendre en photos de leur propre initiative, échangent des photos entre eux. La photographie perd son statut social. Est-ce le portrait peint une manière de se distinguer ?

Les portraits peints existaient au Congo depuis les années 1960. Cependant, au cours des années 1970 et 1980, le portrait peint devient un genre pictural établi. À travers le pays, la technique et l'éthique de sa production s'uniformisent. Le peintre travaille à partir d'une photo, de préférence une photo d'identité. Le format de portrait est déterminé par les dimensions d'un sac de farine de 50 kg dont le tissu sert de support. Le peintre quadrille la photo pour transposer sur toile, aussi fidèlement que possible, les traits de visage. La ressemblance est produite par un transfert quasi mécanique de la photographie d'identité sur toile. Par contre, les couleurs et les accessoires sont ajoutés suivant les préférences du commanditaire. Les vêtements, bijoux, lunettes, bracelet-montre etc. sont attribués à la personne, comme ce fut jadis le cas au studio, mais avec une plus grande liberté de choix. Par contre, les peintres affirment refuser les demandes de correction des défauts physiques ; ainsi une oreille manquante ne saurait pas être restaurées sur le portrait.

## **Peinture publicitaire**

La peinture publicitaire est un genre d'images bidimensionnelles présentes dans l'espace public urbain. C'est aussi une activité économique importante pour les peintres congolais. Dans les années 1960 à 1990, les façades de bâtiments le long des avenues commerçantes de villes congolaises ont été couvertes d'images invitant à acheter dans d'innombrables petits magasins. Le secteur de services allait recourir à la publicité plus tard que le commerce, probablement puisque plusieurs activités de service ont été professionnalisées seulement à la fin des années 1970. Les buvettes et les bars, nombreux

à partir des années 1950, recourent peu à la publicité peinte. Par contre, les tableaux les décorent en dedans, à la manière d'un salon. Avant la fin des années 1970, la coiffure fut une affaire d'entre aide féminine, les restaurants pour les Congolais ordinaires presque inexistantes alors que les couturiers travaillaient dehors. L'installation de ces activités à l'intérieur des bâtiments, hors de la vue immédiate des passants, a entraîné une demande pour la publicité peinte. Les affiches de coiffeurs en sont les plus nombreuses puisque la différence de qualification entre les tresseuses de cheveux est faible. C'est souvent l'affiche qui fait la différence entre ces lieux de sociabilité et plusieurs peintres s'en sont fait spécialistes.

Avec deux décennies de retard sur la musique urbaine, la publicité peinte célèbre la consommation. Le culte de l'habillement (la sape<sup>17</sup>) et l'ambiance (joie de vivre dont le bar est l'endroit par excellence et la musique est l'ingrédient indispensable) complètent la représentation de la ville comme lieu où la modernité s'offre à tous les hommes capables de la séduire en dépensant de l'argent. La musique et la peinture mettent en vedette l'individu à qui l'argent dépensé permet de revêtir l'identité moderne. À travers les quasi portraits d'objets et d'attitudes modernes, la marchandise figure au centre des images peintes sur des façades. Il suffit de dépenser de l'argent pour se les approprier. La ressemblance est donc un enjeu important même il s'agit de « portraiturer » plutôt la reconnaissance sociale qu'une marchandise procure qu'un objet précis.

L'exemple est anecdotique, mais permet d'attirer l'attention sur la proximité de la démarche de représentation dans le portrait peint et dans la publicité peinte. Les deux produisent, même si c'est de manière différente, une identité moderne « à habiter » par un être humain aspirant au statut d'individu singulier. Malgré la réticence générale de placer à la vue de tous des visages dont les traits identifient le modèle, il arrive qu'un visage ayant servi de modèle puisse être tracé à une personne précise. Dans les années 1980, Wahys, un peintre de Kinshasa, a placé sur de nombreux enseignes de salon de coiffure le visage d'une femme aimée qui n'a pas voulu de lui.

Au début des années 1990, la peinture publicitaire n'est plus visible puisque les pillages ont réduits en ruines les bâtiments commerciaux. Depuis, les activités commerciales sont trop informelles et trop éphémères pour justifier la renaissance de la publicité peinte alors que la structure émergente du commerce de détail, le supermarché urbain, appartient à une autre culture commerciale. La crise économique et la pression du fondamentalisme religieux chrétien ont eu raison de nombreux bars. Le monde politique fait rare-

---

<sup>17</sup> Acronyme de Société des ambianceurs et personnes élégantes n'ayant probablement jamais existé — voir Jean-Daniel Gandalou, *Dandies à Bacongo. Le culte de l'élégance dans la société congolaise contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 1989.

ment appel aux peintres. Sous la Seconde République, l'animation politique (marches de soutien et autre expression de soutien au régime de Mobutu) constituait un marché pour la fabrication de banderoles.

## Conclusion

Lors de la longue conquête de la modernité, les Congolais ont fini par se persuader que la modernité et le christianisme leur appartiennent en propre plutôt que de venir de l'imposition coloniale. La parole narrative a ordonné la vie et a organisé les rapports sociaux en récit d'un destin. Postscripturale, puisque sa circulation orale est placée sous l'autorité de l'écrit, cette narration est inscrite dans la re-présentation postphotographique. Le salon est le cadre de la rencontre entre l'image et le récit. À l'incitation des tableaux accrochés au mur, les hommes y échangent des histoires et puisque chacun est en puissance porteur d'une histoire, tous sont respectables. Depuis bientôt deux décennies, les jeunes ne connaissent plus le salon tandis que l'accès à la musique moderne a échappé au contrôle des pères<sup>18</sup> et la bande dessinée a modifié la consommation de l'image. Dans l'espace public, la parole se reprend par la bouche d'innombrables prophètes, chacun prie où bon lui semble, alors que les histoires (devenues témoignages de la grâce) circulent désormais dans des lieux de prière et sont majoritairement dites par des femmes. Le monde de proximité est un espace de négociation, souvent violente, qui ne permet plus de capitaliser sur des acquis. Cette négociation est structurée par le rythme de coups gagnants à éternel recommencement. Le monde lointain est présent sous une cascade d'images déversées par la télévision, l'Internet ou la cassette vidéo. Le local et le global se mélangent dans un kaléidoscope d'images, d'événements. À chacun la responsabilité de s'y frayer chemin, de réussir son coup ou de périr.

Cinquante ans après l'indépendance, la mémoire des pères chante la prévisibilité des trajectoires de leurs anciennes vies et le confort rassurant du paternalisme sous la colonisation, puis sous Mobutu alors que la parole politique leur attribue la responsabilité de l'échec de la modernisation. À moyen terme, il y a rupture, les pères et leur temps sont disqualifiés. Pour les jeunes, à long terme, émerge le temps des origines porté par la mémoire culturelle.

---

<sup>18</sup> Vers la fin des années 1970, des étudiants universitaires — alors tous boursiers de l'État - se procurent des tourne-disques 33 tours et des postes radio à transistor alimentés par piles. Ces mêmes étudiants entrent dans les bars et y courtisent des femmes libres alors que des étudiantes (alors peu nombreuses) y pénètrent et font concurrence aux femmes libres. Devenus « pères » dans les années 1990, ils perdront le statut des modernes dans les années 2000.

En Afrique centrale, le récit épique ouvraient aux êtres mus pas l'ambition la perspective de s'inscrire dans la tradition héroïque du fondateur d'une communauté politique, prendre le risque (souvent fatal) d'émuler un héros culturel qui quittait le monde de la continuité (la culture) pour s'enfoncer dans la nature, puis revenir en refondateur. Peu osaient entreprendre l'aventure, rares en revenaient, seuls êtres exceptionnels réussissaient.

La nouvelle culture de l'image renoue avec cette mémoire culturelle. Au prix de l'oubli du temps des pères, la photographie de Sammy Baloji propose le dépassement de la rupture. Le photographe place de la présence là où son regard d'acteur social ne rencontrait que l'absence. Son héros n'est pas celui qui quitte la culture pour conquérir la nature afin de la domestiquer. Bien au contraire, en esclave, son héros fut jeté dans le monde barbare et violent de la modernité. Ses descendants ont conquis cette dernière de l'intérieur, l'ont fait sienne. À la différence du héros des pères, auteur des faits et gestes exceptionnels, dans les photomontages de Baloji les êtres sont ordinaires. C'est leur travail qui a produit des réalisations extraordinaires. Dans l'épopée, il y avait un seul héros porteur d'un nom. Dans les photographies de Baloji, les hommes sont plusieurs et sans nom. Un numéro inscrit parfois sur le corps dénudé souligne cette absence de noms. L'image photographique d'archives rend ces corps présents sans médiation d'un récit. Ces êtres ne sont pas représentés, ils sont présents par la photographie. Baloji s'efface comme auteur (il ne les a pas photographiés) alors que corps et image de ces ancêtres de la modernité ne font qu'un. Son travail de photographe porte sur le paysage, sur le présent qu'il ouvre au retour de ces ancêtres.

Une « communauté ne peut se maintenir dans le partage de ce monde qu'en se donnant les moyens d'y constituer des réseaux de signes qui circulent entre les corps et produisent une sociabilité politique des émotions. [...] La « vérité » d'un objet visuel dépend entièrement de la place faite à la parole dans le hors-champ de sa simple perception. » affirme Mondzain (2003 : 180). Il en fut ainsi dans la culture congolaise de l'image du long 20<sup>e</sup> siècle. La parole ne s'est fait pas encore entendre dans l'émergente culture de l'image dont la réception au Congo est pour le moment marginale.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Le visible se construit ensemble écrit Mondzain, alors que la « vérité » d'un objet visuel dépend de la place faite à la parole prononcée d'en dehors du champ visuel. J'ai choisi cet extrait pour la conclusion provisoire de ma réflexion parce que Mondzain y attire notre attention sur l'importance d'un réseau de signes dont doit disposer une communauté afin de se constituer en communauté politique. Pour partager les émotions lesquelles au niveau sensoriel sont forcément personnelles et, éventuellement, les « discipliner » comme aurait écrit Michel Foucault, pour se mettre d'accord (ou accepter la norme imposée) sur la « vérité » de ce qui n'est présent que par la médiation d'une représentation, il faut que la parole intervienne d'en dehors du champ visuel. C'est de l'extérieur de la perception visuelle que la vérité du sens de l'image est annoncée et où, éventuellement, cette vérité est acceptée. Mais cette parole n'est pas libre contrairement

## **Two-dimensional Image. Work of Memory and Representations in Central Africa: Domesticate Imposed Modernity 1870–2010**

*Bogumił Jewsiewicki*

### **A b s t r a c t**

This chapter explores the relationship between the construction of modern self and the social usage of flat image (drawing, photographic picture, painting). Through the long twenty century (from about 1890 up to 2010) in what is today the Democratic Republic of the Congo, individuals produced and shared with others images conveying the knowledge about the new world intruding into local realities. Initially in rural setting, later in cities, image helped people to share with other individual experience but also to create a space where memories about the past can be confronted with social knowledge and integrated into it. Drawings on rural hut walls, paintings on canvas hanged in an urban house living room or images painted as advertisement on walls of shops mediated between individual perception and personal memory on one side and social knowledge on the other.

For a century, at the times of discontinuous emergence of the modern self, those images helped to rebuild a social community deprived by colonial and postcolonial self of political rights.

The last section of the chapter explores photography by Sammy Baloji for whom image is the tool to remake his society, to reach to the past in order to restore youth's capacity to build a future denied to them by the present day society.

**Key words :** image, representation, memory, self, modern, past, future.

---

à la perception visuelle, elle libre aussi longtemps qu'elle ne déborde pas l'émotion personnelle, ne s'extériorise pas. C'est par la parole que se manifeste l'autorité qu'elle soit d'ordre politique, social, savant pour assigner à l'image sa « vérité » à partager par la communauté politique.

Et pourtant l'image peut être porteur de nombreuses vérités, certaines bonnes à dire et d'autres à sous entendre en silence complice. Dans le contexte autoritaire du régime de Mobutu, les peintres ont trouvé une habile parade : la vérité « officielle » d'une image était inscrite sur le tableau sous forme d'une légende dont le message contredisait ce qui était donné à voir. Par exemple, une sanglante répression contre les exploitants artisanaux de diamants il y a coûté plusieurs dizaines de vies. Le tableau de Tshibumba Kanda Matulu de Lubumbashi représente l'événement donnant à voir de nombreux morts. En bas du tableau la légende reprend la thèse du gouvernement d'un seul décès. Nous y avons l'exemple d'une communauté politique décrétée par la parole arbitraire qui tel un fantôme hante le corps social pour l'empêcher de se constituer en communauté politique.