

2016

Biennale d'Art Bantu Contemporain : passeport ethnique et circulations artistiques en Afrique sub-sahélienne

nora greani
IIAC-LAHIC, nora.greani@gmail.com

Follow this and additional works at: <https://docs.lib.purdue.edu/artlas>



Part of the [Arts and Humanities Commons](#)

Recommended Citation

greani, nora. "Biennale d'Art Bantu Contemporain : passeport ethnique et circulations artistiques en Afrique sub-sahélienne." *Artl@s Bulletin* 5, no. 2 (2016): Article 7.

This document has been made available through Purdue e-Pubs, a service of the Purdue University Libraries. Please contact epubs@purdue.edu for additional information.

This is an Open Access journal. This means that it uses a funding model that does not charge readers or their institutions for access. Readers may freely read, download, copy, distribute, print, search, or link to the full texts of articles. This journal is covered under the [CC-BY-NC-SA license](#).

La Biennale d'Art Bantu Contemporain : passeport ethnique et circulations artistiques en Afrique sub-sahélienne

Nora Greani *

*Institut interdisciplinaire
d'anthropologie du contemporain*

Abstract

Hosted by four African capitals and designed as a turn-over by Africans of « their » history, the Biennale of Contemporary Bantu Art created in 1985 is an emblematic example of transnational artistic exchanges not dominated by the colonial powers. Each of its seven editions were based on a simple premise, yet subject to controversy: the existence of a common culture between the Bantu. This article studies this event focusing to highlight the historical and political context in which it occurs. Through the analysis of various aspects of the Bantu Biennale, we will identify the extent of the identity (or the identification) of Bantu acts as a passport or, conversely, a yoke under the artistic circulations in sub-Saharan Africa.

Résumé

Accueillie par quatre capitales africaines et conçue comme une reprise en main par les Africains de « leur » histoire, la Biennale d'Art Bantu Contemporain créée en 1985 constitue un exemple emblématique d'échanges artistiques transnationaux non dominés par les anciennes puissances coloniales. Chacune de ses sept éditions reposait sur un postulat simple en apparence et pourtant sujet à controverses : l'existence d'un socle culturel commun aux Bantous. Cet article dresse un premier bilan de cette manifestation en s'attachant à mettre en lumière le contexte historique et politique dans lequel elle s'inscrit. Au travers de l'éclairage des différentes facettes de la Biennale bantoue, il s'agira de cerner dans quelle mesure l'identité (ou l'identification) bantoue agit comme un passeport ou, au contraire, un carcan dans le cadre des circulations artistiques en Afrique sub-sahélienne.

** Nora Greani est anthropologue, docteure de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales à Paris et chercheuse postdoctorante du Laboratoire d'excellence « Création, Arts et Patrimoines » (2014-15). Elle est actuellement chercheuse associée au IIAC ([Institut interdisciplinaire d'anthropologie du contemporain](#)) - LAHIC (Laboratoire d'anthropologie et d'histoire de l'institution de la culture). Ses recherches portent sur l'art de propagande dans les deux Congo.*

Biennales, triennales, foires, festivals artistiques, *etc.*, les différentes manifestations vouées à la promotion de l'art contemporain sur la scène artistique africaine sont de mieux en mieux connues¹. Leur rôle d'observatoires privilégiés « des dynamiques sociales et économiques [mais aussi politiques] sous-jacentes aux activités esthétiques et intellectuelles »² est désormais un fait acquis. Toutefois, la Biennale d'Art Bantu Contemporain conserve une place marginale au sein des publications parues à ce jour : souvent citée, jamais vraiment analysée. Directement liée au projet politique du Centre International des Civilisations Bantu (Ciciba), institution interétatique basée au Gabon, cette biennale itinérante n'est généralement appréhendée qu'au travers des productions émanant du Ciciba lui-même (catalogues, ouvrages et articles rédigés par ses membres) qui excluent globalement toute prise de position critique, du fait de la superposition d'enjeux idéologiques et politiques.

La première édition de la Biennale d'Art Bantu Contemporain est organisée en 1985. À cette époque, *Les Magiciens de la Terre*, exposition parisienne qui ouvre officiellement la voie à l'art contemporain d'Afrique³, ou *Dak'Art*, biennale artistique africaine de référence, n'ont pas encore vu le jour (elles datent respectivement de 1989 et 1992). Cette temporalité installe la Biennale bantoue dans une position avant-gardiste du point de vue de l'histoire de l'art d'Afrique, telle qu'elle est généralement envisagée de nos jours. Par exemple, la formidable carrière internationale du peintre congolais (Congo-Kinshasa) Chéri Samba est largement assimilée à sa « découverte » par le commissaire d'exposition français André Magnin, alors même qu'il avait participé à l'édition inaugurale de la Biennale bantoue.

¹ Dans l'actualité récente, voir l'exposition *Dakar 66, Chroniques d'un festival panafricain* organisée au Musée du Quai Branly, du 16 février au 15 mai 2016 ; le programme de recherches « PANAFEST Archive » dirigé par Dominique Malaquais et Cédric Vincent ; le film documentaire réalisé par Christine Douxami et Philippe Degaille : *FESMAN 2010, du Nord au Sud, de l'Est à l'Ouest* (CEAF-IRD-UFC, 2012).

² Cédric Vincent, « Ils construisent pour le futur... » in Cédric Vincent (ed.), *Festivals et biennales d'Afrique : machine ou utopie ?*, Africultures (Paris: L'Harmattan, 2008), 12.

³ La place de cette exposition dans l'histoire de l'art d'Afrique a récemment été remise en question dans le cadre d'une Journée d'étude organisée par Nora Greani et Maureen Murphy à l'Institut National d'Histoire de l'Art, intitulée « Avant que la "magie" n'opère : Modernités artistiques en Afrique », le 14 septembre 2015. <http://labexcap.fr/evenement/avant-que-la-magie-nopere-modernites-artistiques-en-afrique/>

Suivant tout d'abord la périodicité cyclique annoncée dans son titre : avril 1985 ; juillet 1987 ; juillet 1989 ; juillet-août 1991, cette manifestation s'organise ensuite plus irrégulièrement, selon des intervalles variant de trois à quatre ans. Sept éditions se succèdent en l'espace de dix-sept ans⁴. Chacune d'elles repose sur un postulat simple en apparence et pourtant sujet à controverses : l'existence d'un socle culturel commun aux Bantous⁵. Or, la population bantoue étant évaluée par les promoteurs du Ciciba à plus de cent cinquante millions d'individus répartis dans plus de vingt États d'Afrique, il apparaît pertinent de questionner la mise en scène de l'homogénéité culturelle d'un ensemble humain aussi vaste.

La Biennale bantoue prône une esthétique théorisée depuis la sous-région africaine par les Bantous eux-mêmes, sans l'intervention *a priori* d'une quelconque influence occidentale. Accueillie par quatre capitales africaines et conçue comme une reprise en main par les Africains de « leur » histoire, cette manifestation constitue un cas emblématique d'échanges artistiques trans-nationaux en contexte postcolonial. Cet article dresse un premier bilan de la biennale en s'attachant à contextualiser sa genèse, identifier ses sources d'inspiration et décrire son mode d'organisation. Nous tâcherons ensuite de définir les caractéristiques propres au style bantou, et analyserons le glissement sémantique du terme « bantou » ayant abouti à la désignation d'une communauté artistique. Enfin, en resserrant la focale sur une édition en particulier, nous interrogerons la perméabilité de la biennale aux troubles politiques contemporains. En éclairant ces différentes facettes de la Biennale bantoue, il s'agira de cerner dans quelle mesure l'identité (ou l'identification) bantoue agit comme un passeport

⁴ Épisodiquement annoncée (notamment pour l'année 2004 à Malabo, capitale de la Guinée équatoriale), la huitième édition n'a jamais eu lieu. La poursuite éventuelle de la Biennale bantoue dans sa huitième édition dépend actuellement d'une relance générale du Ciciba.

⁵ Il existe deux façons d'orthographier le nom de ce groupe. D'une part, « Bantu » et « bantu » (nom et adjectif invariables). Tirant son origine du mot « ntu » signifiant « hommes » dans la famille de langues bantoues, cette graphie officielle du Ciciba se veut authentiquement africaine. Elle sera respectée dans cet article au sein des citations, afin de préserver le point de vue des acteurs concernés. D'autre part, « Bantou » et « bantou » (nom et adjectif francisés, s'accordant en genre et en nombre). Bien implantée auprès dans le monde de la recherche, cette graphie permet de marquer une distance avec l'enjeu idéologique du retour à l'orthographe « originelle ».

ou, au contraire, comme un carcan dans le cadre des circulations artistiques en Afrique subsaharienne.

Contexte historique et politique

La genèse du Ciciba remonte au mois de juillet 1982. Une conférence des ministres de la Culture de plusieurs pays africains est organisée à Libreville (Gabon). À cette occasion, le président gabonais Omar Bongo lance un projet intergouvernemental qui sera entériné en janvier 1983. Dix États ratifient la convention de création du Ciciba : l'Angola, les Comores, le Gabon, la Guinée équatoriale, la République centrafricaine, la République populaire du Congo (future République du Congo), le Rwanda, São Tomé et Príncipe, le Zaïre (future République démocratique du Congo) et la Zambie – s'ajoutera à cette liste le Cameroun en 1995 – en présence de délégations burundaises et d'observateurs nigériens, camerounais, belges, canadiens et français. Quelques mois plus tard, en octobre 1983, à Libreville toujours, est fondée la CEEAC (Communauté Économique des États de l'Afrique Centrale) en vue d'établir un marché commun ; la plupart des pays signataires de ce traité sont également membres du Ciciba⁶.

Le Ciciba résulte donc d'une part, de l'ambition gabonaise de faire rayonner son image hors de ses frontières et d'autre part, d'une volonté globale de coopération économique, scientifique et culturelle entre plusieurs États d'Afrique. Près de vingt ans après les indépendances, cette institution naît dans un contexte d'accélération du processus de mondialisation qui incite les gouvernements à la préservation des valeurs traditionnelles. Centre de recherche et de documentation, le Ciciba se fixe pour mission de conserver, promouvoir et préserver « les valeurs authentiques des civilisations bantu » ainsi que le « patrimoine culturel commun aux peuples de langues et de

culture bantu du Nord et du Sud de l'Équateur, ainsi qu'à ceux de la diaspora »⁷. Les promoteurs du Ciciba, qui évaluent la superficie de la zone bantoue à plus de onze millions de kilomètres carrés, rappellent qu'il s'agit d'un territoire qui a été découpé « artificiellement par les colonisateurs en fonction des critères politiques et économiques qui leur étaient propres »⁸. L'affirmation bantoue procède ainsi d'une mise à distance du legs colonial que constituent les frontières sur le continent africain.

Décrit à ses débuts, non sans grandiloquence, par le directeur général de l'Unesco comme « un projet culturel parmi les plus grands de la planète, au même titre que la Bibliothèque d'Alexandrie »⁹, le Ciciba connaît une évolution tourmentée depuis sa fondation. Ses arriérés de cotisations s'élèvent à plusieurs milliards de francs Cfa et la plupart de ses objectifs initiaux (comme la constitution d'une vaste banque informatisée des données culturelles) n'ont jamais pu se concrétiser jusqu'à présent. Son siège, édifice à forte charge symbolique, se trouve toujours en état de friche dans le quartier nord de Libreville. La structure architecturale de ce bâtiment, avec ses deux immenses défenses d'éléphant disposées à l'entrée, constitue pourtant l'emblème de l'institution, puis celui de la biennale (Fig. 1). Du fait de l'envergure du projet et du manque de fonds – on parle d'« éléphant blanc » pour qualifier ce type de projets dispendieux et peu rentables – l'institution connaît de récurrentes périodes d'inactivité.

Le Ciciba est immédiatement appelé à devenir « le carrefour culturel privilégié de l'Afrique subsaharienne »¹⁰, selon les termes d'Omar Bongo. Si la mise en place d'une biennale n'est pas encore à l'ordre du jour en 1983, l'une des missions essentielles assignées au Ciciba est déjà l'organisation de « grandes manifestations culture-

⁶ Les États membres de la CEEAC sont l'Angola, le Burundi, le Cameroun, la Centrafrique, le Gabon, la Guinée équatoriale, la République du Congo, la République démocratique du Congo, Sao Tomé et Príncipe, le Tchad et le Rwanda (qui quitte cette organisation en 2007).

⁷ « Convention portant création du CICIBA », CICIBA (1983), 2.

⁸ Théophile Obenga et Simao Souindoula (dirs.), *Racines bantu. Bantu roots* (Libreville: CICIBA, 1991), 8.

⁹ « Mémoire pour l'achèvement du siège du Centre international de civilisation bantu. Programme architectural, fonctionnement, activités », (Libreville: Multipress-Gabon, 1992), 3.

¹⁰ Henry Tourneux, « Le Centre international de civilisation bantu (CICIBA) » in *Politique africaine*, n° 9 (1983): 95.



Figure 1. Emblème du Ciciba © Ciciba

-lles internationales »¹¹. L’année suivante, l’institution tente de conclure un accord de coopération avec l’Unesco afin d’accroître ses sources de financement, provenant pour l’essentiel de contributions inégalement réparties entre les différents États membres. Un rapport de mission de l’Unesco mentionne alors officiellement le projet d’une biennale, et fait état de deux objectifs : primo, identifier les artistes plasticiens de la zone bantoue ; secundo, rassembler leurs œuvres à Libreville pour une exposition¹². Contrairement à la plupart des autres projets visés par ce rapport de mission, la biennale n’a toujours pas été budgétée en juin-juillet 1984. La tenue de sa première édition moins d’un an plus tard, en avril 1985, s’organise donc dans l’urgence. L’expression en langue lingala « Mboka-Mboka » (« on s’arrangera entre nous ») est d’ailleurs couramment employée à l’époque par les organisateurs¹³. La création d’un annuaire, d’un catalogue de photos, de biographies de grande diffusion, d’un film vidéo consacré aux artistes et à leurs œuvres, l’impression d’un timbre artistique commémoratif ou la création d’un prix constituent autant de desseins révélant l’ambition et l’étendue du projet, mais tous ne seront pas suivis d’effet. Au final, cinq catalogues, deux calendriers d’art, des affiches, dix mille cartes postales et reproductions en grand format et six mille mètres d’impression textile seront édités. Le fonds d’œuvres d’art bantou contemporain du Ciciba compte désormais près de trois cent soixante pièces.

À l’image du Ciciba, l’organisation de la Biennale bantoue procède d’une implication inégale des

onze États signataires. La capitale Libreville a accueilli trois éditions : en 1985, 1989 et 1998 (première, troisième et sixième éditions). La biennale s’est également tenue dans les capitales Brazzaville en 1994 et 2002 (cinquième et septième éditions), Kinshasa en 1987 (deuxième édition) et Bata en 1991 (quatrième édition). L’effectif des artistes et le coût de l’organisation des éditions sont variables, comme l’atteste le tableau qui suit (Fig. 2).

Quels modèles d’organisation ?

Le modèle de la célèbre biennale de Dakar devant être exclu, Cédric Vincent propose de voir en la Biennale bantoue le prolongement d’un projet « avorté », une « biennale sous le chapeau » selon ses expressions¹⁴, élaborée par le peintre amateur et officier de marine français Pierre Romain-Desfossés à la fin des années quarante, au moment de la fondation de son centre d’art à Elisabethville (actuelle Lubumbashi en République Démocratique du Congo). La biennale « imaginée » par Pierre Romain-Desfossés et celle « réalisée » par le Ciciba procèdent toutes deux de la volonté de créer une émulation auprès des artistes et de promouvoir un art contemporain « authentique » sur le continent africain. Cette éventuelle filiation n’est pas mise en avant par les protagonistes du Ciciba et cela est assez compréhensible. Pourquoi revendiquer un précédent dans un vieux projet

¹¹ « Élaboration d’un programme pour le CICIBA », rapport rédigé par Mukala Kadima-Nzudji Bethwell, Unesco (1983), 96.

¹² « Centre International des Civilisations Bantu », Rapport de mission de Paul Marc Henry, Unesco (1984), 22.

¹³ Catalogue de la cinquième édition de la biennale (Libreville: CICIBA, 1994), 35.

¹⁴ Cédric Vincent, « Une Biennale sous le chapeau : Notes pour une histoire des biennales absentes ou inachevées » in Cédric Vincent, ed., *Festivals et biennales d’Afrique : machine ou utopie ?* (Paris: L’Harmattan, 2008).

Edition	Date	Localisation	Nombre d'artistes participants	Nombre de prix décernés	Coût de la manifestation (millions de francs CFA)
1	avril 1985	Libreville	114	5	5,5
2	juillet 1987	Kinshasa	73	11	7,2
3	juillet 1989	Libreville	48	8	10
4	juillet-août 1991	Bata	78	12	7,2
5	juillet-août 1994	Brazzaville	114	25	39
6	novembre 1998	Libreville	134	16	25
7	novembre-décembre 2002	Brazzaville	145	28	27,5

Figure 2. La Biennale bantoue : tableau récapitulatif par année, localisation, nombre d'artistes participants, nombre de prix décernés et coût engendré

colonial alors qu'ils ne souhaitent que de faire table rase de ce passé? La Biennale bantoue constitue avant tout une déclinaison, dans les grandes lignes, de deux modèles historiques majeurs : la Biennale de Venise, née en 1895, et les deux éditions du Festival Mondial des Arts Nègres en 1966 et 1977. Les emprunts à la Biennale de Venise concernent globalement le mode d'organisation : une exposition-concours internationale, centrée sur une thématique différente à chacune de ses éditions, regroupant les artistes selon leurs nationalités. Le modèle vénitien est cependant « personnalisé » par une prise de position fondamentale qui concerne le type de production artistique représenté. En effet, si la Biennale de Venise propose une approche interdisciplinaire de plus en plus accentuée au fil du temps (cinéma, théâtre, danse, architecture,

musique, etc.), seul l'art visuel (peinture, sculpture et, plus rarement, céramique, gravure et cuivre repoussé) trouve sa place au sein de la Biennale bantoue.

Bien entendu, l'essentiel de l'originalité de la biennale découle de sa focalisation sur les Bantous. Cette démarche procède en partie de la réappropriation de la pensée senghorienne fondée sur le concept de Négritude. Cette fois, la filiation est revendiquée par les promoteurs de la biennale¹⁵. En effet, la recherche effrénée des racines bantoues s'inscrit dans une même

¹⁵ Cette filiation remonte à la fondation même du Cïciba. En 1983, la charte de création de l'institution mentionne, parmi les modèles ayant guidé ses créateurs, les conclusions du Festival Mondial des Arts Nègres en 1966. L'un des catalogues indique ainsi que « les rencontres consacrées à l'Art Contemporain Bantu apportent des contributions déterminantes à la mission dévolue aux Festivals Internationaux d'Art Nègre : cerner la problématique de cet art et favoriser des réflexions prospectives susceptibles de soutenir l'art créateur des artistes négro-africains contemporains ». Catalogue de la deuxième édition de la biennale (Libreville: CïCIBA, 1987), 8.

perspective de « réhabilitation » de la culture africaine. Toutefois, dans les années quatre-vingt, la Négritude se mue (et se renferme) en « bantoumanie ». En effet, tandis qu'en 1966, « tout ce que le monde noir compte de créateurs se retrouve à Dakar : les jazzmen américains et les ballets dogons, les sculpteurs sénégalais comme les peintres brésiliens »¹⁶, la Biennale bantoue se concentre spécifiquement sur les créateurs bantous d'une dizaine de pays africains. Le recentrement sur le particularisme bantou est pris très au sérieux, au point d'exclure des artistes de la diaspora. Il est ainsi spécifié en 1987 : « Signalons d'emblée [que la participation à la biennale] était le privilège des artistes africains, leurs homologues de la diaspora ne pouvant concourir. »¹⁷.

Seuls seraient de véritables artistes bantous contemporains ceux qui évolueraient au sein d'un système social et culturel spécifiquement bantou. Une créativité bantoue ne pourrait naître que sur le sol bantou. Cette pratique n'exclut pas, à l'occasion, une diaspora choisie. Ainsi, en 1987, trois artistes cubains « d'origine bantoue », Minerva Lopez, René de la Nuez et Ricardo Rodriguez Brey, tous issus du Centre de recherche artistique Wifredo Lam de La Havane (ou Centre Lam)¹⁸, sont invités à participer à la seconde édition de la biennale. Pour être exact, ils bénéficient d'une exposition particulière au Musée national de Kinshasa, organisée après l'exposition-concours. Afin de justifier le choix d'intégrer une cellule diasporique au sein de la biennale, le catalogue édité à l'époque indique :

[...] les plasticiens cubains d'origine Bantu s'attellent à recouvrer les valeurs culturelles de leurs ancêtres africains, en réaction contre le métissage culturel favorisé par l'intrusion des valeurs occidentales dans leurs cosmogonies et ontologie initiales. [...] Opérant l'intégration des divers sous-ensembles culturels bantou, l'exposition a rendu l'unité transcendante de

la culture bantou. La pensée bantou est une. Les chercheurs du Centre LAM en exploitent les divers supports graphiques et plastiques conçus par leurs ancêtres kongo, teke, fang, yorouba, etc.¹⁹

Ces artistes cubains se sont donc vus accorder un laissez-passer exceptionnel à l'évènement ; leur présence permettant aux organisateurs de mettre en lumière les référents communs à l'ensemble des sous-groupes bantous rattachés à leur ancestralité africaine.

La dimension « concours » de biennale est justifiée de la façon suivante : « Par leur esprit d'émulation, la Biennale du CICIBA voudrait astreindre les plasticiens bantou à un perpétuel autodépassement de manière à participer à la renaissance, à l'enrichissement et à la sublimation des expressions traduisant les racines bantou telles qu'elles résistent à l'aliénation. »²⁰. Ici encore, l'influence occidentale est perçue comme néfaste. Pourtant, dès 1985, l'Américaine Susan Vogel, spécialiste de l'art premier, est invitée à participer à la première édition en tant que juré. Accompagnée, entre autres, de l'historien de l'art belge, le Frère Joseph-Aurélien Cornet (à l'époque directeur de l'Institut des musées nationaux du Zaïre), elle se penche sur l'observation de plusieurs centaines d'œuvres d'art contemporain. Cette expérience aura une répercussion déterminante sur sa carrière ultérieure. Ainsi, en 1991, elle indique dans le catalogue d'exposition *Africa Explores : 20th century African Art*, dont elle assure le commissariat général :

Those passionate polyglot conversations, and my contact with the many artists attending the biennale [bantoue], convinced me that while my back had been turned studying traditional African art, contemporary African art had become a large and fascinating domain, one that condensed both ancient and new traditions and tasted of both Africa and the West²¹.

¹⁶ Bob Swaim, *Lumières noires*, film documentaire, 52 minutes (Productions Entractes, 2006).

¹⁷ Catalogue de la deuxième édition de la Biennale d'Art bantu contemporain (Libreville: CICIBA, 1987), 15.

¹⁸ Fondé en 1983, ce centre vise la recherche autour de l'œuvre du peintre cubain Wifredo Lam (1902-1982) mais aussi la promotion de l'art contemporain du Tiers monde.

¹⁹ Catalogue de la deuxième édition de la Biennale d'Art bantu contemporain (Libreville: CICIBA, 1987), 14.

²⁰ Ibid., 9.

²¹ Susan Vogel et Ima Ebong, ed., *Africa Explores : 20th century African Art* (New York: Center for African Art, 1991), 8.

En 1989, Vogel, devenue directrice du Centre des Arts africains de New York, est nommée présidente du jury de la troisième édition de la Biennale bantoue. L'historien de l'art américain issu du même centre, William Rubin²² figure parmi les jurés. L'ethnologue français spécialiste de l'art traditionnel gabonais, Louis Perrois, est également nommé rapporteur de la manifestation. Différents spécialistes occidentaux sont donc intervenus dans la promotion d'un art contemporain « purement » bantou, dès les premières éditions de la biennale.

Un style bantou ?

Les différents catalogues de la biennale sont censés révéler par excellence au grand public l'existence même d'un art bantou contemporain. Ces ouvrages constituent *a priori* des outils sur mesure permettant de déceler ses caractéristiques propres. La distribution des prix distingue même les artistes jugés les plus doués en la matière. De l'ensemble du corpus illustré dans ces livrets devrait nécessairement s'échapper une « aura » bantoue. Ce qui frappe de prime abord est une forme de décalage artistique radical avec l'évolution générale de l'art contemporain dans le monde. En effet, la plupart des procédés souvent étroitement liés au concept d'« art contemporain » comme les installations, les performances, l'utilisation de vidéos ou l'introduction du numérique dans les œuvres, ne trouvent nullement leur place ici. Il s'agit de promouvoir un art visuel au sens strict mais, plus encore, un art visuel dans sa forme classique (sculptures et aux peintures sur toile dans leurs formes traditionnelles).

Les « thématiques exemplaires » [sic] abordées dans les œuvres sont officiellement censés se concentrer sur « les traditions si attachantes », « l'inévitable affirmation de la beauté de la femme ou de la maternité », ainsi que les messages de

paix, de solidarité ou d'unité africaine²³. *Fille à la calebasse ; La guérison traditionnelle ; Le coucher du soleil ; Le retour du marché ; Dios y la mujer africana ; Danse rituelle ; Sagesse africaine ; Le batteur de tam-tam ; Folklore ; Méditation profonde ; Les oiseaux ; La jeune femme et l'enfant ; L'arbre de la vie ; La pêche ; La prière ; Identité culturelle ; Mystère de la nuit ; Traditions ancestrales ; L'ancêtre de la tribu ; Sacrifice ; La vendeuse d'ananas ; Tendresse maternelle ; Danse ; Masques ; Le monde des ancêtres ; La récolte ; Divinidad ancestral, etc.* Ces quelques titres, choisis au hasard parmi les œuvres sélectionnées depuis 1985 jusqu'au début des années 2000, illustrent bien ces « thématiques exemplaires » : la Biennale bantoue célèbre avant tout une Afrique (stéréo) typique.

Par les thèmes choisis, classiques et « politiquement corrects », et les techniques traditionnelles employées, l'art bantou contemporain marque donc clairement ses distances avec le concept même d'art contemporain tel qu'il a été échafaudé sur le continent et à l'échelle internationale. L'art représenté s'apparente avant tout, non à de l'art contemporain mais – la différence est de taille – à un art produit à l'époque contemporaine.

On attend officiellement des artistes qu'ils présentent du *néo-négrisme* ou du *néo-rupestrisme*, néologismes entendus en 1987 comme « les deux orientations majeures de leurs recherches actuelles des voies autonomes »²⁴. Le *néo-rupestrisme* tente de revivifier l'art rupestre et propose le plus étonnant « grand écart » de l'histoire de l'art : relier l'art des origines à l'art contemporain. Quant au *néo-négrisme*, le préfixe « néo » contrebalance la connotation moderne péjorative du substantif « nègre » et réactualise le concept de négritude artistique.

Le thème le plus récurrent traité dans les œuvres sélectionnées est la représentation des rapports entre l'homme et son environnement. Les artistes, qui vivent pour la plupart dans les plus grandes

²² William Rubin, *Primitivism in 20th century art* (New York: The Museum of Modern Art, 1984).

²³ Catalogue de la cinquième édition de la biennale (Libreville: CICIBA, 1994), 13.

²⁴ Catalogue de la deuxième édition de la biennale (Libreville: CICIBA, 1987), 17.

villes d'Afrique, ne se réfèrent pas à leur expérience immédiate en contexte urbain (véhicules, immeubles, agitation, *etc.*) mais optent pour un écosystème jugé plus authentiquement africain, bestiaire sauvage et hymne à la forêt intertropicale à l'appui. Le discours scientifique afrocentriste élaboré par le Ciciba célèbre d'ailleurs régulièrement ce lien entre l'homme bantou et la nature, ainsi que la résolution du problème que fut l'adaptation à l'environnement physique pour les « primo-arrivants » bantous²⁵. Produire un art bantou contemporain signifie en conséquence remonter dans le temps, dans une entreprise de reconstruction intellectuelle et plastique du passé ou, plus précisément, d'un paradis perdu. De ce point de vue, les œuvres bantoues apparaissent bel et bien « contemporaines », mais des représentations officielles diffusées par la sphère politique.

Èvènement d'art et/ou de politique

La Biennale bantoue se démarque de la grande majorité des biennales organisées à travers le monde, « phénomène d'art mondain et mondial des années quatre-vingt-dix par excellence »²⁶. Sans aller jusqu'à parler de biennale « ratée », elle n'a jamais réussi à élaborer une image de marque à l'échelle internationale. Pourtant très vite, dès sa seconde édition, l'évènement semble particulièrement abouti. Une participation à l'exposition-concours (« In ») et une participation hors concours (« Off ») constituent les deux possibilités offertes aux artistes. Des conférences et des tables rondes centrées sur des thématiques artistiques et tenues par des professionnels du monde de l'art, sont organisées en parallèle de l'exposition. En plus des prix classiques décernés par les membres du jury, des distinctions honorifiques sont attribuées à certains artistes. La biennale ayant été conçue comme itinérante, les

œuvres sélectionnées circulent sur un territoire étendu. En 1985 par exemple, lors de sa première édition, la biennale se déplace à Port-Gentil et Franceville (Gabon), Luanda (Angola), Malabo (Guinée équatoriale) et Lusaka (Zambie). Au-delà de l'impact économique sur ces villes d'accueil, les artistes contemporains tirent un bénéfice certain de ce mode d'organisation qui favorise leur visibilité sur une scène étendue. Ce caractère itinérant préfigure d'ailleurs, à moindre échelle, certaines expositions d'art contemporain d'Afrique d'envergure comme *Africa Hoy-Africa Now* (1991-1992), *Africa Explores : 20th Century African Art* (1991-1994) ou *Africa remix* (2004-2006).

Outre le financement public des onze États membres du Ciciba, la biennale est subventionnée par la société civile. Le mécénat privé et industriel joue un rôle primordial dans son organisation. Les principales sociétés concernées peuvent être réparties en fonction de leurs secteurs d'activité : les compagnies pétrolières (Elf-Gabon²⁷, Elf Aquitaine Angola, Addax et Oryx et Group) ; les institutions bancaires (Banque internationale pour l'Afrique centrale et Gabonese Development Bank au Gabon, la Compagnie Financière Pour l'Afrique et le Crédit lyonnais au Congo-Brazzaville) ; la Compagnie des mines d'uranium de Franceville au Gabon ; les compagnies de transport aérien (Union de Transports Aériens, Air Zaïre, Air France, Air Gabon) et maritime (Compagnie Maritime Zaïroise). La prestigieuse fondation Rockefeller a également soutenu l'évènement en accordant notamment un financement de cinquante mille dollars US lors de la troisième édition de la biennale en 1989, et en soutenant la publication de plusieurs catalogues. L'intitulé des prix décernés renseigne sur l'intrusion de ces grands groupes dans les secteurs culturels des pays membres du Ciciba. En effet, les artistes se voient gratifiés de prix ostensiblement reliés aux différents sponsors comme le « Prix de la Banque gabonaise de développement » ou le « Prix Air Gabon ». Les abondantes ressources naturelles de cette région

²⁵ *Ibid.*, 50.

²⁶ Tolenda Pensa, « Les biennales et la géographie : Les biennales de Venise, du Caire et de Dakar » in Dakhilia Jocelyne, ed., *Créations artistiques contemporaines en pays d'Islam : des arts en tension* (Paris: Kimé éditions, 2006), 573.

²⁷ Dès la première édition en 1985, la compagnie pétrolière Elf-Gabon se charge de l'acquisition de la totalité des œuvres présentées afin de constituer la première collection du fonds d'art contemporain du Ciciba. Catalogue de la deuxième édition de la Biennale d'Art bantu contemporain (Libreville: CICIBA, 1987), 7.

d'Afrique (minéraux, pétrole, bois, gaz, etc.) représentent incontestablement des opportunités de développement économique colossaux pour ces différentes sociétés et fondations qui voient en la biennale une manière de diffuser leur image de marque et d'accéder à de nouveaux marchés.

La Biennale bantoue est également un puissant outil de valorisation des dirigeants politiques. Chacune des sept éditions organisées dans cinq pays différents est placée sous l'égide du président en place. Par exemple, la première édition se déroule « sous le Très Haut Patronage de Son Excellence Monsieur le Président El Hadj Omar Bongo ». La seconde édition, qui se tient en République du Zaïre, est parrainée quant à elle par le président Joseph-Désiré Mobutu. L'intrication entre Art et Politique est ouvertement affichée par l'instauration d'un « Grand prix Mobutu Sésé Séko » d'une valeur d'un million de zaïres. Notons que la remise à l'honneur des valeurs et des mœurs originelles (ou considérées comme telles) par Mobutu dans le cadre du processus de « zaïrianisation »²⁸ s'inscrit dans une stratégie proche de celle du Ciciba.

Pour certains artistes, cette intrication de l'art avec la sphère politique a eu de profondes répercussions ultérieures. La carrière du peintre congolais (Congo-Brazzaville) Marcel Gotène, par exemple, est restée associée à la Biennale bantoue. Dès 1987, lors de la seconde édition, l'une de ses toiles, *Symbole des traditions*, est choisie comme couverture du premier catalogue édité pour l'occasion et tient lieu de décor à la télévision gabonaise durant plusieurs semaines, faisant ainsi bénéficier son auteur d'une large promotion. Depuis, Marcel Gotène a été érigé en symbole fort de cet événement culturel, au point que ses œuvres soient systématiquement reliées à un art « authentiquement » bantou. En 2009, tandis qu'un grand colloque est organisé en son honneur²⁹, il est gratifié du titre d'« icône de la

peinture bantoue contemporaine » et reçoit le « Grand Prix » du Ciciba³⁰ ; ses œuvres répercutant le message du Ciciba (Fig. 3).



Figure 3. Marcel Gotène, *sans titre*, 2009, gouache sur toile.

Le simple fait de participer à la Biennale bantoue n'implique pas l'assimilation de l'ensemble d'une carrière à l'art « bantou ». Par exemple, la présence de Moke et de Chéri Samba lors de la première édition de 1985 n'a pas confiné ces deux peintres du Congo-Kinshasa au seul rang d'artistes bantous. Toutefois, Marcel Gotène n'a pas intégré les mêmes expositions internationales ultérieures majeures, bien plus cotées que la biennale sur la scène artistique internationale comme *Africa now* en 1991-92, *African Art now* en 2005, *Arts of Africa* en 2005, *100% Africa* en 2006 ou encore *African stories* en 2010. De ce fait, il s'est trouvé davantage catégorisé en tant qu'artiste purement « bantou ».

²⁸ Ce processus se caractérise notamment par l'enseignement de la langue swahili à l'école, la « congolisation » des noms (lui-même opte pour celui de « Mobutu Sese Seko Kuku Ngbendu wa Za Banga »), des vêtements (adoption de l'abacost, signifiant « à bas le costume »), etc.

²⁹ « Gotène et son œuvre », colloque scientifique international, organisé les 18, 19, 20 et 21 novembre 2009 à Brazzaville, Congo-Brazzaville.

³⁰ Du temps de la biennale du Ciciba, le « Grand Prix » correspondait au prix le plus prestigieux, assorti du nom du président du pays d'accueil. Bien que ce « Grand Prix » décerné en 2009 le soit en dehors de tout cadre compétitif, il réactive cette intrication entre art et politique.

De la linguistique à l'art contemporain

L'application du terme « bantou » à certains artistes en particulier, et à une communauté artistique contemporaine en général, depuis le milieu des années quatre-vingt, est le résultat d'une longue évolution historique du concept « bantou ». De nombreux travaux anthropologiques, linguistiques, archéologiques, historiques ou philosophiques ayant été consacrés à cette évolution, nous n'en retraçons ici qu'un très rapide historique.

La « création savante »³¹ des Bantous remonte au milieu du XIXe siècle. Après le premier d'entre eux, le savant allemand Wilhem-Heinrich Bleek, dans une étude datant de 1858, des chercheurs européens vont employer le terme « Bantou » afin de désigner un type humain présent en Afrique subsaharienne employant un groupe de langues communes. Au départ, le terme se borne donc à désigner un vaste groupe linguistique constitué de populations dites « bantouphones ». La signification *a priori* neutre et universelle de « Bantu » : les gens, les hommes ou les êtres humains – proche en ce sens des substantifs « Manouches », « Inuits » ou « Aïnous » – va rapidement recouvrir nombre de préjugés tenaces. Dans le contexte idéologique du XIXe siècle, les classifications physiques et biologiques succèdent à celles des linguistes. Les Bantous sont identifiés en tant que type anthropologique spécifique : une « race bantoue » est créée. L'anthropologue Jean-Pierre Chrétien a mis en évidence ce glissement historique : au milieu du XXe siècle, les Bantous sont définis non plus seulement comme une « unité linguistique » mais comme des « "tribus nègres" unies par la culture à la houe, l'élevage du petit bétail et le culte des ancêtres »³².

Durant de nombreuses années, les recherches se focalisent sur la quête du « berceau » des Bantous et des différents foyers historiques de leur

expansion migratoire durant trois à quatre millénaires, ainsi que l'étude des phénomènes d'acculturation liés à la pénétration occidentale. Toutefois, le temps des indépendances vient balayer ce type d'études trop intimement liées à la colonisation. Dès 1945, dans un court ouvrage publié en néerlandais, *La Philosophie bantoue*, le missionnaire belge Placide Tempels tente de rompre avec la vision ethnocentrée et les préjugés raciaux relatifs aux populations bantoues. Son affirmation de l'existence d'une « philosophie bantoue » dans les années cinquante trouve un écho, près de trente ans plus tard, dans l'affirmation d'une culture artistique contemporaine bantoue. La fondation du Ciciba participe activement à la vulgarisation du terme « bantou » dans les années quatre-vingt. L'existence de Bantous aux talents créatifs semble désormais établie au-delà d'un cercle restreint d'initiés. En témoignent ces exclamations tirées de deux textes publiés en 1985 – soit la même année que la première édition de la biennale ; celle de Jean-Pierre Chrétien : « Les Bantous existent : qui ne les a pas rencontrés, dans son journal ou à la télévision, quand l'actualité se porte sur la partie australe du continent africain ? »³³ et celle de Pierre Graziani, commissaire général de la première édition de la biennale et futur président du Jury de la cinquième édition : « L'Art Bantu existe, je l'ai rencontré »³⁴.

En 1991, l'emblème officiel de la quatrième édition de la Biennale bantoue qui se déroule en Guinée équatoriale est réalisé à partir de la maquette du peintre gabonais Ernest Onewin Walker (Fig. 4). Cet emblème est abondamment diffusé à l'échelle du continent africain, en petit format sur des affiches tirées à des milliers d'exemplaires. Il figure également en pleine page sur les affiches de la sixième Conférence des ministres de la Culture des États membres du Ciciba, organisée la même année. L'ambiguïté qui entoure les concepts « bantou » et « art bantou contemporain » se trouve en grande partie révélée dans cet emblème.

³¹ Jan Vansina, « Le phénomène bantou et les savants » in *Le sol, la parole et l'écrit. Mélanges en hommage à Raymond Mauny*, tome 1 (Paris: SFHOM, 1981).

³² Jean-Pierre Chrétien, « Les Bantous, de la philologie allemande à l'authenticité africaine » in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 8, n° 8 (1985): 53.

³³ Ibid., 43.

³⁴ Catalogue de la cinquième édition de la biennale (Libreville: CICIBA, 1994), 13.



Figure 4. Affiche du Ciciba (détail central), 1991 © Ciciba

Le dessin se présente comme une carte géographique simplifiée du continent africain, entourée des drapeaux des dix États membres du Ciciba. Une large zone, la quasi-moitié inférieure de l'Afrique coloriée en noir, désigne l'espace géographique de la population bantoue. Cette zone dépasse largement les frontières territoriales de ces dix États ou même des quatorze États « observateurs ou associés » du Ciciba. Plusieurs pays tels que l'Afrique du Sud, la Somalie, Madagascar ou la Namibie par exemple, y sont intégrés bien qu'ils n'aient jamais pris part au projet. L'artiste a donc choisi de conjoindre dans son œuvre deux perceptions distinctes de la zone bantoue : la perception diplomatique d'une part, les dix drapeaux colorés désignant clairement les dix pays engagés auprès du Ciciba ; la perception géographique d'autre part, selon un parti-pris d'homogénéité culturelle bantoue. Ce dernier mode de représentation révèle toutefois ses limites. En effet, si la population bantoue semble s'étendre en toute liberté et en dépit des frontières étatiques dans cette large aire, en accord avec la volonté du Ciciba de négliger des frontières coloniales héritées, ces mêmes frontières, au Nord, semblent toutefois scrupuleusement respectées dans cette répartition.

Le discours réunificateur selon lequel les Bantous seraient unis au sein d'une zone qui serait la leur

se fait au prix de l'exclusion d'autres Africains et de leurs formes d'expression culturelle. Où se placent les Pygmées, par exemple ? Ne retrouve-t-on pas des Bantous dans d'autres régions d'Afrique, voire même à Washington ou en Asie³⁵ ? Au-delà de considérations d'ordre esthétique (le noir et le blanc de la carte soutenus par les couleurs vives des drapeaux), il est clairement suggéré que la zone culturelle bantoue est la plus authentiquement « noire » du continent, comme l'indique la teinte utilisée par l'artiste. En cherchant à représenter cette zone idéale, l'artiste rallie parfaitement le projet politique du Ciciba : rattacher ce peuple à un territoire, berceau de l'humanité, raison pour laquelle, selon toute vraisemblance, son dessin fut retenu.

La biennale en situation de conflit

Le Congo-Brazzaville a largement pris part à l'organisation de la biennale en accueillant deux de ses sept éditions au sein de la capitale, Brazzaville, en 1994 et 2002. Il est particulièrement intéressant de les replacer dans le contexte de l'époque. Ainsi, lors de la tenue de la cinquième édition en juillet-août 1994, le pays, et particulièrement la région sud-est du Pool, sont en proie à une guerre civile depuis 1993. Il s'agit de la première guerre des milices opposant principalement les leaders politiques, Bernard Kolélas et Pascal Lissouba, durant le mandat présidentiel de ce dernier³⁶. Le bilan humain est lourd, près de trois mille morts en quelques mois³⁷. Ce conflit qui durera jusqu'au début des années deux mille fait place à une réconciliation politique de courte durée, lors du « Forum national pour la culture de la paix » organisé à Brazzaville du 19 au 24 décembre 1994. C'est donc dans un contexte momentané d'accalmie des affrontements entre milices rivales que s'installe, cet été-là, une grande

³⁵ Allusion aux ouvrages de Célestin Monga *Un Bantou à Washington* suivi de *Un Bantou à Djibouti* (Paris: PUF, 2007) et *Un Bantou en Asie* (Paris: PUF, 2011).

³⁶ Le nom couramment employé pour désigner cette guerre, « Guerre de 1993-94 », est d'ailleurs directement relié à sa chronologie.

³⁷ Pour une étude approfondie du sujet, voir Patrice Yengo, *La guerre civile du Congo-Brazzaville 1993-2002 « Chacun aura sa part »* (Paris: éditions Karthala, 2006).

manifestation (la plus coûteuse de toutes) visant à célébrer l'art bantou contemporain. La décision symbolique prise par le gouvernement et par les promoteurs du Ciciba de maintenir l'organisation de la cinquième édition à Brazzaville, théâtre de récentes scènes de violence, apparaît comme un effort collectif de conduire, par le biais de la culture, grâce au recentrement identitaire bantou, le pays vers la paix. Le Bantou semble constituer une catégorie englobante qui efface miraculeusement les différences ethniques, sociales, économiques ou les orientations politiques, et remet en mémoire que lorsqu'un milicien tue un autre milicien, c'est en quelque sorte un Bantou qui tue « son frère ». Pourtant, le conflit ethno-partisan encore brûlant ne trouve d'écho ni dans les allocutions prononcées, ni dans les écrits du catalogue de la biennale édité pour l'occasion, ni dans le contenu des œuvres en compétition. Seul le commissaire de la biennale écrit cette année-là, de manière d'ailleurs évasive : « Contemporains d'une période historique difficile, les artistes plasticiens bantou s'engagent dans des messages d'espoir, de paix, de justice sociale, de démocratie, de solidarité, d'unité africaine, de tolérance. »³⁸

Les titres des œuvres sélectionnées lors de cette édition sont significatifs : *Hymne à l'amour*, *Le batteur de tam-tam*, *Danse rituelle*, *Femmes au repos*, *Joie de vivre*, etc. Aucune œuvre ne fait directement référence à la guerre. Est-ce pour ne pas raviver les tensions, dont l'histoire montre qu'elles étaient loin d'être apaisées (puisque la guerre reprend en juin 1997), que les organisateurs de l'événement et les artistes ont choisi de passer sous silence le conflit congolais ? De plus, il ne s'agit pas du seul conflit de l'époque. Ce même été 1994, le conflit génocidaire fait rage au Rwanda, pays membre du Ciciba³⁹. Dès lors, le catalogue édité à l'occasion de cette cinquième édition confronte le lecteur à une sensation troublante. En effet, l'image qu'il offre de l'Afrique apparaît totalement détachée du contexte historique et politique. La violente territorialisation de Brazzaville répartie en

fonction des affinités ethniques est évacuée au profit de l'image d'une capitale culturelle, tandis que la « bantouité » originelle rwandaise semble abolir le conflit génocidaire. Une hypothèse peut être formulée afin d'expliquer ce silence assourdissant : ces conflits à forte « valeur ethnique ajoutée » ne constituaient-ils pas une menace pour le rêve d'unité bantoue tel qu'il était alors proclamé par le Ciciba et la biennale ?

Conclusion

Depuis le milieu des années quatre-vingt jusqu'au début des années deux mille, l'heure n'est plus à la réunion de la sphère culturelle et intellectuelle autour des valeurs de la Négritude en Afrique. L'accélération du processus de mondialisation et les impératifs économiques incitent plusieurs États à se réunir autour de valeurs refuges, dont la « bantouité originelle » est un puissant exemple. Le concept ethno-linguistique « bantou » est revisité et réinventé par les promoteurs du Ciciba afin d'officialiser la reprise en main par les Africains de « leur » histoire. Versant culturel de cette ambition, la Biennale bantoue prône une esthétique théorisée par les Bantous eux-mêmes, dans le cadre d'échanges artistiques trans-nationaux non dominés par les anciennes puissances coloniales. Or, comme nous l'avons vu, ce propos est spécieux puisque plusieurs « grosses peintures » occidentales de l'art africain ont apporté leur collaboration à cette manifestation. L'action de Vogel est certainement la plus notable puisque « son » exposition, *Africa explores* – largement considérée comme fondatrice dans l'histoire de l'art d'Afrique – découle, selon elle, de son passage par la Biennale bantoue.

Les artistes participant à la biennale sont tenus de représenter une Afrique mythifiée et paisible, destinée à trancher avec le cours réel des événements entre 1985 et 2002 sur le continent. La remise en contexte de l'édition de 1994 a ainsi prouvé la remarquable imperméabilité de la biennale aux conflits affectant le continent africain. L'histoire en cours apparaît comme une forme de

³⁸ Catalogue de la cinquième édition de la biennale (Libreville: CICIBA, 1994), 13.

³⁹ Cette année-là, le Rwanda ne participe pas à la Biennale bantoue.

préoccupation secondaire ; l'urgence étant placée dans la régénération d'une tradition artistique millénaire selon une visée afrocentriste.

Tel qu'intégré à l'intitulé « Biennale d'art bantu contemporain », le terme « Bantu » – cette « sorte d'ethnonyme »⁴⁰ dont les promoteurs du Ciciba privilégient la graphie « authentique » – entend témoigner d'un héritage commun ainsi que d'une culture homogène. Bien qu'instrumentalisée par la sphère politique, cette catégorie d'identité ou d'identification est diversement exploitée ou passée sous silence par les artistes en fonction du public visé, de l'exposition en cours ou du contexte politique. Le plus souvent, l'appartenance mise en avant (nationale, ethnique, « sous-régionale » ou continentale) est donc reliée à une compréhension fine des réseaux de reconnaissance artistique par les acteurs concernés.

⁴⁰ Jean-Pierre Chrétien, « Les Bantous, de la philologie allemande à l'authenticité africaine » in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 8, n° 8 (1985): 51.