

MODERNITÉS ARTISTIQUES AU CONGO-BRAZZAVILLE DURANT LE MONOPARTISME : ENTRE SOCIALISME ET ETHNICITÉ

NORA GREANI

En 2009, alors que je me présentais pour la première fois devant le professeur Jean-Loup Amselle dans son bureau de l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS) à Paris pour entamer une thèse de doctorat que je souhaitais consacrer aux liens entre art visuel et politique en Afrique centrale, celui-ci me délivra le conseil suivant : « Allez donc à Brazzaville, rien n'a encore réellement été fait sur l'art dans ce pays et il semble qu'il s'y passe des choses importantes autour d'un artiste, Gotène. » Deux mois plus tard, je posais mes valises dans la capitale. Sur place, comme pour tordre le cou à un cliché persistant associé à l'Anthropologie – une ethnographie de terrain à la rencontre d'autochtones installés en pleine jungle – mon investigation débuta lors d'un cocktail mondain, organisé sur la terrasse d'un immeuble cossu du centre-ville. Ministres, conseillers du chef d'État, universitaires et artistes plasticiens étaient réunis sous l'œil des caméras des chaînes de télévision nationales, pour porter un toast au peintre Marcel Gotène en l'honneur de ses cinquante ans de carrière¹. L'unanimité affichée, parfois feinte, des invités autour de cet artiste et le soutien ostensible du plus puissant groupe de presse co-organisateur de la soirée (*Les Dépêches de Brazzaville*), laissaient présager de la complexité de l'organisation de la scène artistique locale et de son intrication avec la classe dirigeante.

Cette confusion entre les champs de l'art et du politique s'est rapidement révélée constituer un véritable fil d'Ariane dans le labyrinthe de l'imagerie congolaise. En effet, dans cette ancienne colonie française, artificiellement clivée entre deux ethnies dites du « Nord » et du « Sud² », les crises politiques³,

- 1 Colloque scientifique international « Gotène et son œuvre », du 18 au 21 novembre 2009, à Brazzaville.
- 2 À ce propos, voir notamment Dominique Ngoie Ngalla, *Congo-Brazzaville. Le retour des ethnies. La violence identitaire*. Abidjan, Imprimerie Multiprint, 1999.
- 3 À propos de la succession de guerres civiles au Congo-Brazzaville dans les années 1990, voir l'ouvrage synthétique de Patrice Yengo, *La guerre civile au Congo-Brazzaville 1993-2002 « Chacun aura sa part »*, Paris, Éditions Karthala, 2006.

positionnements diplomatiques et changements de régimes successifs ont profondément imprégné la créativité locale. Si à l'heure actuelle, les rapports entre sphère artistique contemporaine et sphère du pouvoir sont le plus souvent inavoués, ils étaient au contraire fièrement assumés par le gouvernement quelques décennies plus tôt, du temps du monopartisme et de l'art moderne.

Au Congo-Brazzaville, la notion de « modernité artistique » désigne selon nous l'emploi de techniques d'inspiration occidentale (principalement la peinture de chevalet) et l'avènement d'une nouvelle organisation sociale autour de l'art (fondation de centres et d'écoles d'art, d'ateliers indépendants, mise en place d'un nouveau marché de l'art, etc.) à partir du début des années 1940⁴. L'accession à la souveraineté nationale en 1960 et la mise en place d'un parti unique quatre ans plus tard, inaugurent une nouvelle étape artistique majeure. En effet, la politique culturelle se réinvente sans la supervision coloniale. L'intérêt de son financement devient secondaire par rapport à celui de multiples secteurs comme la santé et l'éducation, sauf dans les deux cas où l'art répond aux grands desseins politiques postcoloniaux : la propagande socialiste d'une part, et la valorisation de l'ethnicité bantoue d'autre part. Cet article brosse tout d'abord un portrait succinct des deux tendances artistiques qui en découlent – l'art socialiste et l'art bantou – puis interroge leurs points de recoupement. Enfin, il décrit la trajectoire d'un peintre moderne en particulier, celle de Marcel Gotène.

Modernité socialiste

Trois ans après l'indépendance, en 1963, un soulèvement populaire aboutit au renversement du père de l'indépendance, l'abbé Fulbert Youlou. Son successeur Alphonse Massamba-Débat proclame le socialisme doctrine officielle de l'État et instaure un régime de parti unique. Particulièrement répandus à la même époque sur le continent africain, les régimes monopartites consacrent une forte articulation entre le politique et les arts (pièces de théâtre, ballet, orchestre, etc.). Au Congo-Brazzaville, la visée propagandiste de l'art visuel est particulièrement prégnante sous l'ère du Parti congolais du travail (PCT : 1969-1991), mais existe déjà sous l'ère du Mouvement national révolutionnaire

4 Au moment d'entamer nos recherches doctorales, la simple distinction entre un art moderne et contemporain n'avait pas été clairement établie, ce qui ne manque pas d'interpeller sur le déséquilibre persistant des connaissances sur les arts à l'échelle mondiale. Cette définition de l'art moderne du Congo-Brazzaville s'inscrit dans une première tentative de catégorisation de l'histoire de l'art de ce pays. Voir Nora Greani, *Art sous influences, une approche anthropologique de la créativité contemporaine au Congo-Brazzaville*, thèse de doctorat, EHESS, Paris, 2013.

(MNR : 1964-1969). Durant cette période, les artistes élaborent des premières images (telles que des affiches du parti) et œuvres d'art (telles que des peintures sur toile) que le renversement de Massamba-Débat et la création d'un nouveau parti unique dans les années 1968-1969 rendent caduques et induisent une quasi-absence de conservation⁵. Précisons que l'engagement des peintres en faveur du MNR à un moment donné de leur carrière, n'empêche pas qu'ils jouent ensuite un rôle actif au sein du PCT⁶.

Au fil des ans, l'État mobilise un ensemble de « matériaux idéologiques⁷ », c'est-à-dire des moyens susceptibles de diffuser l'idéologie socialiste : émissions de radio, articles de presse, stages de formation dans les pays « frères » du bloc soviétique⁸, mais aussi œuvres d'art et imagerie socialiste. La propagande du parti se manifeste dans tous les formats, du gigantesque au minuscule, au travers de la création de fresques, statues, peintures sur toile, tracts, affiches, illustration de billets de banque ou encore de timbres-poste. La production artistique concerne à la fois des œuvres éphémères – comme des peintures sur drap réalisées à l'occasion des défilés du parti – et des œuvres conçues pour être « immortelles » – comme la statuaire urbaine ou de nouveaux édifices (à l'instar du Palais des Congrès à Brazzaville inauguré en 1984), qui nécessitent d'être décorés. L'État élargit progressivement ses prérogatives jusque-là limitées à la commande, en prenant en charge la formation de certains artistes (notamment au travers de bourses de voyage⁹). En outre, des concours publics de maquettes visant la réalisation de symboles aussi importants que le nouveau drapeau national ou des timbres officiels sont régulièrement organisés par l'État.

En règle générale, l'art socialiste est produit par des artistes congolais, et son usage est largement destiné au peuple congolais. Toutefois, l'exemple des timbres d'art prouve que la propagande était également destinée à un public international, et pouvait servir à la propagation des idéaux du communisme international à travers le monde. La présence d'affiches représentant le

5 Parmi les très rares vestiges de l'art de propagande du MNR, citons une imposante peinture sur toile réalisée par Michel Hengo, commande étatique datant de 1968, dénichée dans les réserves du musée national de Brazzaville (fermé depuis de nombreuses années).

6 Certains, comme le peintre Michel Hengo, seront d'ailleurs de nouveau sollicités par l'État à la fin du monopartisme, à partir de 1991.

7 Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, vol. 1, Rome, Giulio Einaudi Editore, 1975.

8 Pierre Bonnafé, « Une classe d'âge politique : la JMNR de la République du Congo-Brazzaville », *Cahiers d'études africaines*, vol. 8, n° 31, 1968, p. 359.

9 Par exemple, le peintre Jacques Iloki obtient une bourse pour se rendre en 1966 à l'Académie des beaux-arts et à l'École supérieure des arts appliqués de Moscou où il reste six ans.

président Nguoubi accompagné de Marx ou de Lénine par exemple, au sein de l'aéroport de Brazzaville, renforce cette inclination¹⁰.

Les œuvres socialistes du Congo-Brazzaville relèvent d'une esthétique originale, inspirée par le contexte national et par des références aussi variées que la circulation mondiale de l'imagerie de propagande soviétique, l'apparat des leaders cubains¹¹ ou encore des œuvres telle que *La Liberté guidant le peuple* d'Eugène Delacroix. Parmi les nombreuses références iconographiques sollicitées à l'époque, on retrouve une figure récurrente, celle d'hommes et de femmes noirs, en lutte, représentés le poing levé, brisant leurs chaînes et portant souvent encore leurs bracelets d'acier aux poignets, que nous désignons comme des « hommes nouveaux » et des « femmes nouvelles ».

Il importe de souligner que cette esthétique socialiste originale apparaît dans le pays une trentaine d'années après le début de l'emploi de la peinture de chevalet par des artistes africains. C'est donc dans un dynamisme et une rapidité remarquable que l'iconographie socialiste congolaise est élaborée et se diffuse à l'échelle nationale.



Fig. 1. Émile Mokoko, Dessin préparatoire au timbre national du 6^e anniversaire du PCT, 1975, collection famille Mokoko © Greani.

10 Ces panneaux ont aujourd'hui disparu mais ont été photographiés à l'époque, notamment par le photographe français Guy Le Querrec pour l'agence Magnum en 1985.

11 Ernesto Che Guevara est officiellement reçu à Brazzaville par Alphonse Massamba-Débat et Pascal Lissouba en janvier 1965.

Modernité et ethnicité

Au Congo-Brazzaville, le pionnier en matière d'art moderne est le portraitiste et paysagiste camerounais Gaspard de Mouko, qui s'installe dans la capitale au début des années 1940 au sein d'un atelier indépendant¹². Il est rapidement suivi par une première génération de peintres congolais indépendants (Guy-Léon Fylla, Eugène Malonga, Jean Balou ou Faustin Kitsiba). Dès 1951, le Français Pierre Lods fonde un centre d'art dans un quartier « boueux » de Brazzaville, qui deviendra la fameuse École de peinture de Poto-Poto (« poto-poto » signifiant boue en lingala)¹³. Cette structure est fréquentée par plusieurs grands noms de la peinture moderne congolaise comme Marcel Gotène, François Iloki, Ossiete, Nicolas Ondongo, Philippe Ouassa, François Thango ou Jacques Zigoma (dont certains ont récemment intégré les cimaises du Centre Pompidou dans le cadre de l'exposition temporaire *Modernités plurielles* en 2013¹⁴). Sur les conseils de Lods, ces derniers développent une créativité considérée comme « authentique », c'est-à-dire représentant un univers chatoyant « typiquement » africain (animaux sauvages, danseurs, musiciens, femmes au champ, guerriers, etc.) excluant tout indice de modernité. Il ne s'agit non plus d'un art au service « des masses » (comme dans le cas de l'art socialiste) mais d'un art s'adressant prioritairement à une clientèle aisée, principalement expatriée.

Durant la décennie quatre-vingt, l'art de Poto-Poto va progressivement se muer en un art « bantou ». Ce courant artistique repose sur un postulat controversé selon lequel il existerait un socle culturel commun à près de 150 millions de personnes originaires du groupe ethnique des Bantous, répartis à travers

12 Voir Jean-Baptiste Tati Louatrd, *Libres mélanges : littérature et destins littéraires*, Paris, Présence africaine, 2003, p. 193-194 ; Jean-Luc Aka-Evy, « Les arts au creuset de la pensée congolaise contemporaine », *Cahiers d'études africaines*, n° 198-199-200, 2010, p. 1232.

13 À propos de l'École de peinture de Poto-Poto, Voir : Pierre Lods, « Les peintres de Poto-Poto », *Présence africaine*, n° 24-25, 1997, p. 326-330 ; Rolf Itaaliander, « Les graveurs de Poto-Poto », *Journal de la Société des Africanistes*, vol. 30, n° 30-2, 1960, p. 229-231 ; Jean-Paul Lebeuf, « L'École des peintres de Poto-Poto », *Africa. Journal of the International African Institute*, vol. 26, 1956, n° 3, p. 277-280 ; *Catalogue de la cinquième édition de la biennale du CICIBA*. Libreville, CICIBA, 1994 ; Jean-Luc Aka-Evy, « Les arts au creuset de la pensée congolaise contemporaine », *Cahiers d'études africaines*, n° 198-199-200, 2010 ; Nora Greani, « Soixante ans de création à l'École de peinture de Poto-Poto », *Cahiers d'études africaines*, n° 205, 2012.

14 La salle « Afrique » de cette exposition présentait deux huiles sur toile datant de 1958, *Marché en AEF* de Nicolas Ondongo et *Retour au marché* de Jacques Zigoma, ainsi qu'une gouache sur toile, non intitulée et non datée, de Marcel Gotène (auparavant conservée dans les réserves du Musée du Quai Branly), reproduite dans le catalogue de l'exposition. Voir *Modernités plurielles 1905-1970*, Grenier (dir.), Éditions du Centre Pompidou, 2013.

l'Afrique subsaharienne¹⁵. Il est surtout lié à un ambitieux projet politique de coopération interétatique, le Centre international des civilisations bantu (CICIBA).

Le CICIBA, dont la genèse remonte à l'été 1982, doit être envisagé comme résultant, d'une part, de l'ambition gabonaise de faire rayonner son image hors de ses frontières et, d'autre part, d'une volonté de coopération économique, scientifique et culturelle entre les dix États réunis¹⁶. Près de vingt ans après les indépendances, cette institution se fixe pour objectif de « diminuer les barrières linguistiques héritées du découpage colonial » et « surmonter les obstacles surgissant de la diversité des régimes politiques¹⁷ ». Sur le modèle du Festival mondial d'art nègre de 1966 en particulier, et du courant de la négritude en général¹⁸, la culture doit permettre de rassembler l'ensemble des Bantous et préserver les « valeurs authentiques de l'Afrique Bantu¹⁹ ». Une biennale itinérante, la Biennale d'art bantu contemporain, est même fondée en 1985 afin de révéler et de primer les œuvres d'art bantu. Cette biennale, dont sept éditions se succèdent en l'espace de dix-sept ans, doit être envisagée comme un épisode majeur de l'histoire de l'art africain en ce qu'elle devance la célèbre Biennale de Dakar en 1992 ou encore la retentissante exposition *Les Magiciens de la terre* en 1989²⁰.

15 Voir Jean-Pierre Chrétien, « Les Bantous, de la philologie allemande à l'authenticité africaine », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 8, n° 8, 1985.

16 Ces pays sont l'Angola, les Comores, le Gabon, la Guinée équatoriale, la République centrafricaine, la République populaire du Congo, le Rwanda, São Tomé et Príncipe, le Zaïre et la Zambie. S'ajoutera ensuite à cette liste le Cameroun en 1995.

17 Henry Tourneau, « Le Centre international de civilisation bantu (CICIBA) », *Politique africaine*, n° 9, 1983, p. 95.

18 Ces modèles sont stipulés au sein de la charte de création du CICIBA. Voir CICIBA, 1983, « Convention portant création du CICIBA », 28 articles, [En ligne], <<http://www.leganet.cd/Legislation/Droit%20administratif/Culture/Conv.08.01.1983.htm>>. À propos de la négritude, voir également Maureen Murphy, *De l'imaginaire au musée – Les arts d'Afrique à Paris et à New York (1931-2006)*, Paris, Les Presses du réel, 2009.

19 Théophile Obenga et Simão Souindoula (dir.), *Racines bantu. Bantu roots*, Libreville, CICIBA, 1991, p. 11.

20 Pour une étude détaillée de cette biennale, voir Nora Greani, « Biennale d'Art Bantu Contemporain : passeport ethnique et circulations artistiques en Afrique subsaharienne », *Art@as Bulletin*, Volume 5, Issue 2, 2016 [En ligne] <<http://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1089&context=artlas>>.

Catalogues de la biennale : Deuxième Biennale du CICIBA (Kinshasa, juillet 1987), Libreville, CICIBA; Troisième Biennale du CICIBA (Libreville, juillet 1989), Libreville, CICIBA; Quatrième Biennale du CICIBA, (Libreville, juillet-août 1991) Libreville, CICIBA; Cinquième Biennale du CICIBA (Brazzaville, juillet-août 1994) Libreville, CICIBA.

À l'instar de l'art développé à Poto-Poto avant l'indépendance, l'art bantou prône la représentation d'une Afrique enchantée, colorée et plongée dans un passé immémorial. Préservé de la mondialisation, le continent tel qu'il est dépeint semble par exemple n'avoir jamais connu l'urbanisation accélérée. Contrairement à l'art socialiste, nul objet de consommation moderne, accessoire ou vêtement à la dernière mode (alors même que nous sommes sur le territoire de la sape²¹!) ne trouve sa place dans ce type d'œuvres.

La biennale bantoue (1985), avant que la « magie » n'opère ?

L'actuelle République du Congo est encore une République populaire socialiste lorsqu'elle s'engage dans le projet d'une biennale bantoue au début des années 1980. Si bien que les deux grandes tendances artistiques décrites plus haut, « socialiste » d'une part et « bantoue » d'autre part, sont simultanément représentées dans le pays (jusqu'à ce que la Conférence nationale, en 1991, vienne signer la fin du courant artistique socialiste).

Bien que moins ouvertement politisée que l'art socialiste, l'art bantou est également sous-tendu par l'idéologie politique des animateurs du CICIBA qui tentent de réhabiliter la culture et la primordialité des Bantous dans une perspective afrocentriste²². Chaque édition de la biennale était d'ailleurs placée sous l'égide du président du pays organisateur et le « Grand Prix » (correspondant au prix le plus prestigieux) était assorti du nom du président du pays d'accueil (« Grand Prix Mobutu » en 1987 par exemple).

Certains artistes officiels du socialisme, comme le céramiste Albert Masmamba ou le peintre Michel Hengo, ont grandement pris part à la Biennale d'art bantou contemporain ou au courant artistique bantou en général, en proposant des œuvres répondant à une vision « traditionnelle » de l'Afrique. Les passerelles étaient donc possibles pour les artistes entre ces courants au sein desquels de profondes différences se font néanmoins sentir.

Le mode de représentation de la femme dans l'art socialiste constitue peut-être le contrepoint le plus frappant vis-à-vis de la production bantoue. Alors qu'elle est cantonnée dans la grande majorité des productions bantoue

21 Voir notamment Ayimpam Sylvie et Tsambu Léon, « De la fripe à la Sape. Migrations congolaises et modes vestimentaires », *Hommes & Migrations*, n° 1310, 2015; Justin-Daniel Gandoulou, *Au cœur de la Sape. Mœurs et aventures des Congolais à Paris*, (préfacé par Jean Rouch), Paris, L'Harmattan, 1989.

22 Voir Jean Copans (dir.), *Afrocentrismes, l'histoire des Africains entre Égypte et Amérique*, Paris, Khartala, 2010; François-Xavier Fauvelle-Aymar, Jean-Pierre Chrétien, Claude-Hélène Perrot (dir.), *Afrocentrismes : l'histoire des Africains entre Égypte et Amérique*, Paris, Karthala, 2000.

dans les seuls rôles de mère et de femme au foyer, elle est considérée à l'époque – ou du moins « représentée » – comme l'égal des hommes. Par exemple, le timbre d'art réalisé par Émile Mokoko en 1975 à l'occasion de l'année internationale de la femme, représente un homme et une femme debout sur les plateaux d'une balance à poids égal. Chacun est élégamment vêtu de blanc et tient un livre, synonyme d'accès à l'instruction. Mais en 1991, le même peintre réalise à l'occasion de la quatrième édition de la Biennale bantoue, une œuvre intitulée *Testament Muntu* représentant (entre autres) une grande femme noire dansante, aux seins lourds, uniquement vêtue d'un court pagne de raphia orné de cauris. Ce type de représentation de la femme africaine sensuelle, typique de l'art bantou, n'a rien à voir avec la « femme nouvelle » instruite et émancipée de l'art socialiste.

Les principaux artistes représentant le Congo-Brazzaville lors de la Biennale bantoue sont les membres de l'École de peinture de Poto-Poto. Chacune des deux éditions organisées à Brazzaville (en 1994 et 2002) est l'occasion de célébrer officiellement cette structure fondée avant l'indépendance. En 1994, la biennale s'intitule même « En hommage à l'École de peinture de Poto-Poto ». L'un de ses membres les plus réputés, Marcel Gotène, est immédiatement érigé en symbole fort de cet événement culturel.

La modernité de Marcel Gotène

Né à Yaba au Congo-Brazzaville vers 1939 et décédé à Rabat au Maroc en 2013, Marcel Gotène est le peintre congolais le plus célèbre à l'échelle nationale (contrairement à la plasticienne Bill Kouélany, la plus célèbre à l'échelle internationale²³). À partir de 1951, il passe deux ans au sein du Centre d'art de Poto-Poto, alors qu'il n'est encore qu'un jeune homme, et suit directement les conseils devenus mythiques de Lods, en « imaginant ce qui lui venait à la tête et en peignant, comme ça, sans modèle²⁴ ». Dès 1952, il expose ses premières toiles à l'ambassade de France à Brazzaville. Jamais Gotène ne participa au courant artistique socialiste. En effet, il quitte le pays en 1963 à l'invitation de l'artiste français Jean Lurçat, pour rejoindre la Manufacture de tapisserie et sérigraphie d'Aubusson. En proie au « mal du pays », il rentre en 1965, mais, comme il l'explique lui-même : « Hélas, le pays venait d'entrer dans une phase de turbulence "révolutionnaire" [...]. Je suis reparti en France et me suis

²³ Cette artiste a notamment participé à la Documenta 12 de Cassel en 2007. Voir Nicolas Martin-Granel, *Bill Kouélany, plasticienne*, Montreuil, Éditions de l'Œil, 2011.

²⁴ Marcel Gotène, *Gotène, artiste peintre*, Brazzaville, collection « Mémoires », 2003, p. 4

remis à la tapisserie à Aubusson²⁵. » En 1983, à son retour de la Creuse où il mène une existence relativement précaire, loin d'être considéré comme un artiste de la diaspora, Gotène est rapidement promu en tant qu'artiste *bantou* emblématique et sa participation active à la Biennale bantou y est sans doute pour beaucoup.



Fig. 2. Marcel Gotène, *Symbole de traditions*, 1987 © CICIBA.

Dès 1987, lors de la seconde édition, l'une de ses toiles, *Symbole des traditions* (1987), est choisie pour illustrer la couverture du premier catalogue édité pour l'occasion. Elle devient également l'affiche officielle de la troisième édition. Tirée à dix mille exemplaires, cette affiche a une forte répercussion sur les artistes amateurs et les artisans de Libreville (où a lieu la Biennale), qui s'ingénient à la reproduire sous forme de tissages ou de broderies, ou s'en inspirent dans leurs propres productions. *Symbole des traditions* tient également lieu de décor durant plusieurs semaines à la télévision gabonaise, ce qui fait bénéficier son auteur d'une large promotion²⁶. D'une manière générale, les œuvres de Gotène sont régulièrement intégrées dans les divers supports produits par le CICIBA (articles, reportages, documentaires, etc.). De plus, le

²⁵ *Ibid.* p. 12-14.

²⁶ Simão Souindoula « Gotène, une icône de la peinture bantou contemporaine », *Sénémag*, 2009 [En ligne], <<http://senemag.free.fr/spip.php?article659>>

CICIBA acquiert plusieurs de ses œuvres (dont la toile *Symbole des traditions*) contribuant de la sorte à associer le corpus de ce peintre à de l'art bantou.

Le style du « maître des maîtres » comme il se présentait sur sa carte de visite, se caractérise par un fond uni, des aplats de couleurs vives aux contours marqués, représentant un univers onirique. Il ne changea quasiment jamais de technique, et sa production eut quelque peu tendance à s'uniformiser vers la fin de sa carrière²⁷.

En 2009, le colloque international organisé à Brazzaville en son honneur le gratifia du titre d'« icône de la peinture bantoue contemporaine ». Les participants au colloque insistèrent sur le fait qu'il était né, et avait vécu et travaillé au Congo-Brazzaville, sans mentionner son départ pour la France afin de se former à la Manufacture d'Aubusson et fuir les turpitudes révolutionnaires. Un « Grand Prix » lui fut remis par le CICIBA (correspondant du temps de la biennale au prix le plus prestigieux) qui, bien que décerné en dehors de tout cadre compétitif, réactiva son statut d'artiste bantou moderne.

Conclusion

Cet article proposait de porter l'attention sur deux courants artistiques modernes qui se diffusent au Congo-Brazzaville durant la période monopartite, du début des années 1960 au début des années 1990. Si le courant socialiste se caractérise par des œuvres clairement orientées politiquement, nous avons souligné que le courant bantou n'est pas en reste, puisqu'il s'intègre pleinement dans le cadre du regroupement politique du CICIBA. Malgré leurs différences les artistes pouvaient librement naviguer entre ces deux courants au grès des circonstances, des commandes ou encore de leurs convictions personnelles.

De nos jours, les éléments constituant l'iconographie socialiste (codes vestimentaires, symboles, postures, etc.) sont considérés comme appartenant à une époque révolue, que personne ne s'attend à voir réactivée. À l'inverse, l'impact de l'art bantou reste déterminant, comme l'atteste notamment la réputation actuelle de l'École de peinture de Poto-Poto à Brazzaville. Pour autant, le Congo-Brazzaville figure toujours parmi les grands absents de la scène artistique et du marché de l'art international. Plusieurs hypothèses peuvent être avancées pour expliquer cette situation : l'impact des guerres civiles dans la capitale dans les années 1990, l'incidence du socialisme aboutissant à une esthétique singulière s'accordant difficilement à une exposition

²⁷ Pour un aperçu de ses toiles dans sa période tardive, voir Galerie Congo, *Vers le monde merveilleux de Gotène*, Brazzaville, Éditions Les Manguiers, 2009.

telle que *Les Magiciens de la terre* en 1989, mais aussi, d'une manière générale, l'absence de « parrains inspirés²⁸ » – présents par exemple dans le Congo voisin²⁹ – qui facilitent grandement la reconnaissance des artistes africains sur la scène internationale.

Pour citer cet article : Nora Greani, « Modernités artistiques au Congo-Brazzaville durant le monopartisme : entre socialisme et ethnicité », dans Nora Greani et Maureen Murphy (dir.), *Avant que la « magie » n'opère. Modernités artistiques en Afrique*, journée d'études organisée à l'INHA (Paris, 14 septembre 2015), Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en mai 2017, p. 18-28.

28 Jean-Loup Amselle, *L'art de la friche. Essai sur l'art africain contemporain*, Paris, Flammarion, 2005, p. 9.

29 Citons le commissaire André Magnin, l'anthropologue Johannes Fabian ou encore l'historien Bogumil Jewsiewicki.