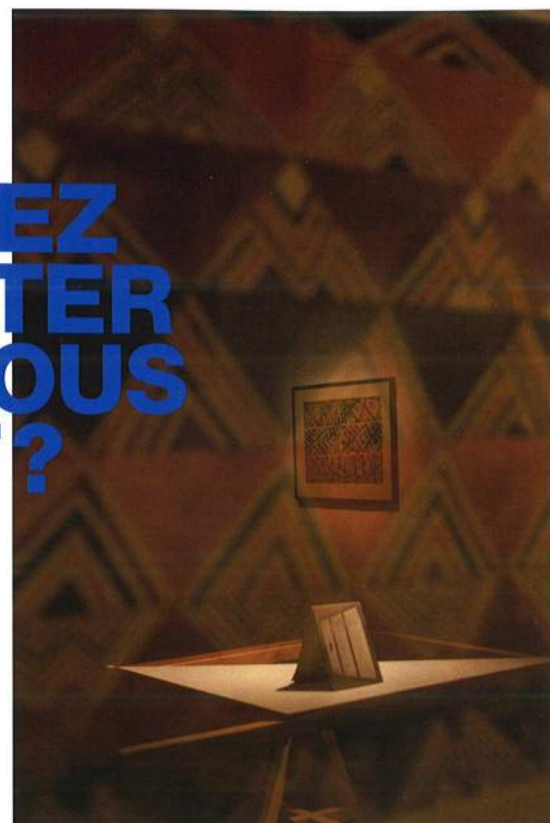


Début février, la Kunsthalle de Bâle accueillera sous le titre *Patterns for (Re)cognition* une exposition de VINCENT MEESSSEN et THELA TENDU. Il y a à peine deux ans, en 2013, l'espace Kiosk à Gand<sup>1</sup> montrait sous le titre homonyme les travaux de Vincent Meessen et Tshyla Ntendu. L'étonnante consonance entre ces deux partenaires de Meessen, d'une exposition à l'autre, ne manque pas d'interroger.

# VOUS POUVEZ REPETER S'IL VOUS PLAÎT?



Vincent Meessen, Tshyla Ntendu  
*Patterns for (Re)cognition*  
Kiosk, Ghent, 2013. Vues d'exposition  
© Vincent Meessen

## Patterns for (Re)cognition

Le titre de l'exposition, *Patterns for (Re)cognition* renvoie à la psychologie cognitive et plus précisément aux tests qui aspirent à mesurer les capacités d'abstraction d'une personne par la reconnaissance de formes récurrentes. Meessen fait ainsi référence aux travaux du psychologue français André Ombredane. Responsable de l'introduction du test de Rorschach en France, Ombredane a mené des expériences au Congo dans les années 1950, destinées à tester le "niveau mental" des colonisés. Différents schémas géométriques - matrices en noir et blanc, cubes conçus pour être introduits dans les cases correspondantes - étaient élaborés en présupposant la validité universelle d'un langage abstrait unique et dans le but de prouver ou de récuser l'existence d'une hiérarchie entre les capacités cognitives de populations. Bien que conçues à d'autres fins, ces formes géométriques rappellent autant l'abstraction en Occident que les matrices répétitives des artefacts et tissus kuba, l'un des royaumes congolais.

Les tests menés par Ombredane, retransmis dans l'exposition par trois passages de films 16 mm que Meessen a extraits des archives du Musée royal de l'Afrique centrale (Tervuren), sont projetés sur un dispositif modulaire qui structure l'espace. Les formes géométriques du dispositif, développé en collaboration



avec l'architecte Kris Kimpe et rappelant les matrices des tests cognitifs, cessent par leur mise en perspective de se présenter comme des abstractions neutres, pour apparaître au contraire comme des constructions qui préfigurent le regard. A travers ce 'scénario constructiviste', des formes qui ont été soigneusement séparées dans l'histoire de l'art, classées comme abstractions modernes pour les unes et ornements artisanaux pour les autres, apparaissent dans leurs imbrications. Cette mise en perspective ne manque pas de questionner les oppositions constitutives de la modernité.

## Rencontre avec un artiste multiple

Dans cette exposition fondée sur un ample travail de recherche et réalisée via de nombreuses collaborations, Vincent Meessen agit par gestes para-curatoriaux. Au premier plan figurent les peintures faites de la main d'un peintre aux noms multiples plus connu sous le nom colonial de Djilatendo. Soigneusement cadrées, illuminées, mises en espace, elles ont été produites au Congo entre 1929 et 1931. Lors de chaque reprise de l'exposition, de nouvelles peintures sont montrées; des damiers aquarellés, des motifs réguliers avec de légères modifications survenant au gré du geste répété, et dans le cas de l'exposition de Bâle, des motifs figuratifs. Pour la plupart, ces peintures n'ont quasi pas été montrées depuis leur conception.

En 1931, pourtant, des peintures de Tshelatende (orthographe que choisit la chercheuse allemande Kathrin Langenohl, auteure d'une thèse consacrée à l'artiste (2003)), ont été exposées aux côtés des jeunes surréalistes René Magritte et Paul Delvaux à la galerie du Centaure à Bruxelles, ainsi que dans d'autres capitales européennes par la suite. Elles y furent introduites par l'intermédiaire de l'administrateur colonial belge Georges Thiry qui, dès 1930, commanda des peintures à Tshelatende. Après avoir vu la case peinte de ce tailleur originaire de Luluabourg, capitale du Kasai-Occidental, il lui fournit les matériaux nécessaires pour transférer les motifs sur carton et lui commanda aussi des motifs spécifiques. Bien plus qu'un simple transfert de médium, cet acte met en place une production transculturelle qui articule un langage pictural congolais avec les attentes des commanditaires belges, avides de pouvoir démontrer la modernité de la peinture congolaise, et de conquérir les marchés en Europe.

Aujourd'hui, les informations fournies par Thiry constituent les principales sources sur ces peintures. Editeur et homme

de lettres en poste au ministère des colonies (directeur de la Commission de Protection des Arts et des Métiers Indigènes), c'est Gaston-Denis Périer qui s'en fit le relais en Europe, et plaça stratégiquement les travaux importés en France, en Suisse et en Belgique. Alors que les peintures figuratives représentant la vie quotidienne aux colonies furent exposées à plusieurs reprises au cours du 20<sup>e</sup> siècle, les aquarelles abstraites restent, quant à elles, très largement inconnues.

Tshelatende y transpose sur le papier les bandes ornementales, les triangles, les cercles, les grilles et les zigzags ornant les objets du quotidien au Kasai et les murs des maisons du village lbaanshe, où il vivait. Il y fait un abondant usage des contrastes de lumière et d'ombre - caractéristiques des tissus raphia kuba et des gravures de bois. Sur de nombreuses peintures ornementales, Tshelatende met en place un principe régulier de variations pour venir aussitôt le troubler par les couleurs, le rythme ou la ligne. Jouant avec les lignes rigides structurantes et des éléments qui viennent altérer ces schémas réguliers, la répétition fait advenir le changement au sein de la continuité. Dans ces peintures striées qui participent à la production du sens social, les variations garantissent symboliquement le renouvellement de la communauté.

Les motifs choisis par Tshelatende articulent des traditions visuelles locales avec des sujets coloniaux. Le peintre, de descendance Bena Lulua, vivait à proximité de populations Chokwe et Kuba connues pour leur riche culture visuelle. Il était aussi localisé dans le voisinage de stations missionnaires américaines et de carrefours commerciaux importants. Mais l'œuvre se situe aussi sur les lignes de rupture de la modernité coloniale car elle est conçue pour un public européen et exposée en Occident, ce qui imbrique afrophilie des avant-gardes des années 1930 et traditions picturales congolaises. Plutôt que de considérer les peintures comme le début d'une modernité africaine isolée, il semble plus opportun de les placer dans l'histoire de la modernité globale et enchevêtrée - modernité qui s'avère non seulement nourrir les artistes occidentaux d'artefacts anonymes de créateurs africains, mais qui est aussi appropriée et transformée dans les productions des peintres et sculpteurs d'Afrique.

## Interventions conceptuelles

Vincent Meessen fait acte de ce déplacement épistémologique, en soulignant la pratique de signature de Tshelatende comme un geste conceptuel. La signature par le nom est la condition

*sine qua non* de la prise en considération d'une œuvre depuis que la modernité a introduit la séparation entre artisanat et art, pour réserver l'acte créatif novateur à l'art et reléguer l'artisanat à un savoir faire, caractérisé par la répétition. Simultanément, une hiérarchie est établie entre la modernité - européenne et tournée vers l'innovation - et la tradition - africaine, caractérisée par la répétition. Il est vraisemblable que les commanditaires demandaient à Tshelatende de signer et dater ses peintures afin de pouvoir les présenter comme les œuvres d'un artiste en Europe. Ils canonisaient certaines orthographe par leur propre usage (Djilatendo, Tshyla Ntendu...) alors qu'on trouve une quarantaine d'orthographe différentes du nom sur les peintures (Thsela Tendu, tshelatendu, tshe latendu, Tshela tendu, Thelatedu, tshielatendu, thielatedo, Tshalo Ntende...). Au lieu d'expliquer ces orthographe par le faible alphabétisme du signataire, Vincent Meessen fait valoir le geste par lequel le peintre congolais, d'un revers de la main, met en cause les divisions classificatoires de la modernité. Tout en participant au processus de signature d'une œuvre, Tshelatende déjoue la fiction identitaire de l'instance de l'auteur en se démultipliant.

Meessen pousse plus loin ce travail sur la signature: les tableaux dans l'exposition s'accompagnent de cartels qui sont une œuvre conceptuelle en soi. Élaborés en collaboration avec le graphiste et typographe Pierre Huyghebaert - les cartels indiquent chaque fois une orthographe différente du nom du peintre congolais, démultipliant sa présence par la polygraphie. Bien qu'ils paraissent imprimés, les cartels ne le sont pas; ils sont écrits au feutre fin - par un robot. Ici, s'ajoute une couche au jeu des déplacements. Cette écriture sans auteur vient prendre la place habituelle des cartels imprimés, indiquant l'artiste et le titre de l'œuvre qu'ils accompagnent. De cartels utilitaires, dépendant de leur fonction d'information sur l'œuvre, ils deviennent ici un objet trouble: en remplaçant l'impression par un dessin, le cartel devient œuvre, pour aussitôt brouiller la piste de l'auteur puisque les fines lignes sont tracées par une machine qui se substitue au geste du trait, exécuté à la main. Le travail sur les cartels trouble ainsi le statut de l'œuvre en soulevant la question de ses critères définitoires. En dernière instance, le statut d'œuvre des cartels est finalement incontesté de par son caractère conceptuel.

C'est également au niveau épistémologique que Meessen aborde les peintures de motifs répétitifs. Alors que l'abstraction comprise comme un langage supposé pur, présentée dans un espace d'exposition blanc et neutre où elle ne renvoie qu'à elle-même, est une pierre angulaire du modernisme, l'ornement est catégoriquement rejeté. L'ornement dépend d'un support, d'un contexte, participe à un ordre qui lui est extérieur et, dans le cas des motifs du Kasai, constitue une partie intégrante d'un ordre social symbolique. Dans *Ornement et crime* d'Adolf Loos (1908), l'un des violents manifestes du modernisme, ces oppositions sont exaltées de manière exemplaire. L'œuvre de Tshelatende opère un glissement par le transfert de motifs ornementaux vers un statut d'œuvre abstraite autonome. Peu de gestes sont nécessaires pour produire cet effet: la signature, le support, le contexte de réception suffisent pour traverser la ligne de division. En adoptant un geste para-curatorial, Meessen choisit de promouvoir tardivement le travail de Tshelatende, en le déployant à travers une exposition sans cesse renouvelée, qui accueille de nouvelles œuvres et génère d'autres collaborations à chaque manifestation. Il s'engage, en cela, dans la réécriture de l'art moderne, en se proposant de contourner le piège tendu par Loos. Il s'agit ici de chercher une histoire dans laquelle l'abstraction comme signifiant de la modernité est scrutée depuis ses marges et dans laquelle les acteurs d'une abstraction récalcitrante et "impure" pourraient opérer un retour salutaire. Au fil des répétitions des motifs, du titre, des formes du dispositif et des gestes, se détachent les variations, les déplacements, les différences qui permettent de comprendre les formes de la modernité enchevêtrées dans leurs entre-captures constitutives.

Lotte Arndt

VINCENT MEESSSEN/  
THELA TENDU  
PATTERN FOR  
(RE)COGNITION  
KUNSTHALLE  
7 STEINENBERG  
CH-4001 BASEL  
WWW.KUNSTHALLEBASEL.CH  
DU 13.02 AU 24.05.15

<sup>1</sup> Vincent Meessen & Tshyla Ntendu, *Pattern for (Re)cognition*, Kiosk (Gand), Du 28.09 au 17.11.2013 - www.kioskgallery.be