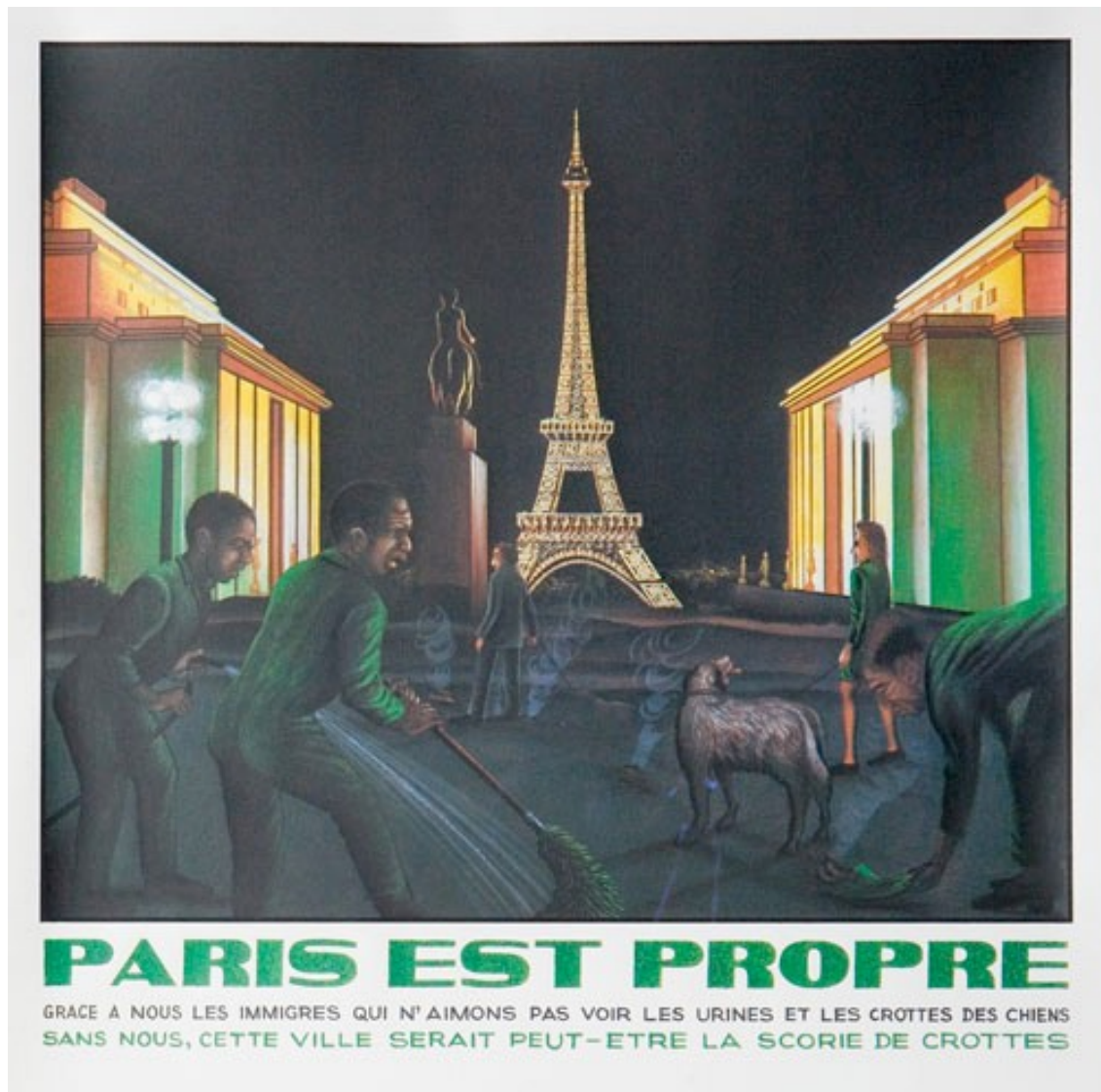




MUSÉE DE L'HISTOIRE
DE L'IMMIGRATION

CHERI SAMBA

PARIS EST PROPRE (1989)



© Musée national de l'histoire et des cultures de l'immigration, CNHI

❖ DÉCOUVRIR L'ŒUVRE

Lithographie en couleur (59 x 59 cm)⁽¹⁾. L'œuvre se compose d'une image, accompagnée d'un texte (« PARIS EST PROPRE / Grâce à nous les immigrés qui n'aimons pas voir les urines et les crottes des chiens / Sans nous, cette ville serait peut-être la scorie de crottes »). L'espace pictural est organisé sur un contraste très net entre deux plans :

A l'arrière-plan, au centre de l'image, on reconnaît l'architecture métallique de la Tour Eiffel, monument emblématique de Paris. Sa silhouette éclairée se découpe sur le ciel nocturne et contribue à l'organisation très géométrique de cette partie de l'image. C'est sur elle que s'ouvre la perspective du parvis délimitée latéralement par les volumes relativement massifs des deux pavillons du Palais de Chaillot.

L'architecture est absente du premier plan, qui correspond à la place du Trocadéro, surplombée par la statue équestre de Foch. Des promeneurs nocturnes la parcourent, accompagnés de leurs chiens. La surface du sol, sombre et informe, est souillée par des immondices et des déjections canines. L'odeur pestilentielle qu'elles dégagent marque l'atmosphère du lieu, que des balayeurs tentent de garder propre. Ils se distinguent par un uniforme dont le vert contraste avec les couleurs dominant l'arrière-plan, dans la profondeur de l'image. Il semble flétrir la gamme chromatique du premier plan, sinistre et sale, et se reflète jusque sur les murs du Palais de Chaillot, à partir desquelles s'ouvre le second plan de l'image. Le contraste général entre la place du Trocadéro et le spectacle de la ville est renforcé par un jeu d'ombre et de lumière (entre l'éclat doré des monuments éclairés et la pénombre de la place).

1. La lithographie est un procédé de reproduction, qui permet d'obtenir, au moyen d'une presse, l'empreinte d'une œuvre à partir de sa reproduction sur une pierre calcaire au grain très fin ou d'une pierre directement incisée par l'artiste.

❖ APPROFONDIR L'ANALYSE

L'ORGANISATION DE L'ESPACE PICTURAL ET L'INVERSION DES PLANS DE L'IMAGE

Le paysage urbain et monumental, spectacle éclatant que la « Ville lumière » donne à voir aux Parisiens et aux touristes dans un jeu de perspectives, est relégué à l'arrière-plan. Il n'est pas le sujet d'une œuvre qui met sur le devant de la scène les coulisses de ce spectacle. Un contraste saisissant dégrade les lumières de la ville et sa monumentalité (placés à l'arrière-plan) dans la pénombre d'une présentation désillusionnée de la rue parisienne (placée sous le signe de la saleté et de l'ordure).

Les historiens et les sociologues qui ont étudié le secteur du nettoyage et des entreprises de propreté ont montré la place prépondérante qu'occupent les travailleurs immigrés dans certaines villes. L'œuvre souligne ici le rôle des immigrés dans un univers professionnel particulièrement difficile, parce qu'il place les travailleurs au contact avec les déchets, se caractérise par des rythmes de travail et des horaires pénibles, mobilisant une activité physique soutenue. Comme le suggère C. Samba, les travailleurs immigrés sont majoritaires dans ce secteur : c'est le cas dès les années 1960 selon les chiffres que donne Barbara Prost. En effet, alors que le plein emploi des années 1950 se traduit par des difficultés de recrutement dans ce secteur, le recours à des travailleurs immigrés d'abord venus d'Afrique du Nord, puis d'Afrique subsaharienne est envisagé dès cette époque.

D'autres artistes ont pu s'emparer de ce thème : on songe à Barthélemy Togu, par exemple. Pour une performance de sa série *Transit*, l'artiste avait acheté un billet en première classe sur une ligne de train à grande vitesse à destination de l'Allemagne. Il avait pris place dans le wagon en tenue d'éboueur de la Ville de Paris. Les gens se sont d'abord écartés de lui avant qu'un contrôleur lui demande de descendre. B. Togu explique avoir voulu donner à voir une forme du racisme social.

LA CHARGE CRITIQUE : LE TEXTE, L'IMAGE ET LE MESSAGE

C'est un trait caractéristique de l'œuvre de C. Samba : « dans les tableaux de Chéri Samba, il y a autant à lire qu'à voir », selon le mot du journaliste et critique d'art Philippe Dagen, qui ajoute : « *Parfois, ce n'est que le titre. Plus souvent, ce sont des colonnes de texte de part et d'autre de l'image, ou courant au-dessus et au-dessous* » (*Le Monde*, 12/02/2004). Le peintre lui-même parle d'une « griffe sambaienne », qui lui permet d'aller « *au bout de ce [qu'il veut] communiquer* », tout en permettant d'affirmer un style pictural particulier. Il note que la lecture du texte postule un autre rapport à l'œuvre :

Il faut parfois du temps pour entrer dans un tableau. Les gens ne doivent pas se presser. Ils doivent pouvoir rester longtemps devant une œuvre et la présence du texte est aussi un moyen de les inciter à s'arrêter sur la toile. Ce n'est qu'ainsi qu'ils pourront percevoir les différents niveaux de lecture qu'elle propose.

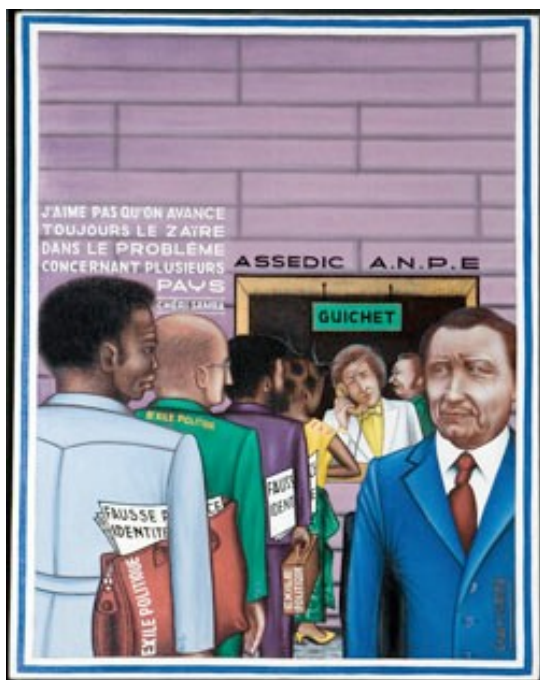
Ainsi, le texte enrichit et guide littéralement la lecture du tableau, autant qu'il organise une réception particulière de l'œuvre, qui met en valeur sa dimension polémique : il s'agit ici de montrer sur quoi s'appuie le spectacle éclatant d'une ville-monde, en décentrant le regard de ce qu'il contemple habituellement pour le faire porter sur les « coulisses », sur ce que l'on cherche généralement à ne pas voir. La couleur des uniformes est en effet contradictoirement la condition de visibilité et d'effacement de l'éboueur dans le paysage urbain. Le contraste très net qui organise les deux plans de l'image contribue lui aussi à la clarté du message. Dans l'esprit de l'artiste, il doit interpeller les consciences. Le style pictural singulier, qui n'hésite pas à forcer le trait ou à recourir à des procédés d'exagération (la crotte de chien pourrait être une forme hyperbolique du déchet) relève aussi de cette volonté de clarté, en même temps qu'il introduit dans l'œuvre une dimension provocatrice et critique.



UN « ART POPULAIRE »

L'art populaire est un mouvement non organisé, qui est né au Congo dans les années 1960. L'historienne de l'art africain contemporain Joëlle Busca le définit comme « un art de la contemporanéité, art banal, issu et resté proche de la peinture de rue, d'enseigne par exemple, mais également art du quotidien, qui représente la vie ordinaire ». D'autres peintres ont pu s'inscrire dans ce mouvement, tels Moke, Bodo, Cheik Ledy (le frère de l'artiste) ou Chéri Chérin, dont la peinture semble très proche de celle de C. Samba.

Par le rapport singulier qu'ils entretiennent avec le réel, on a pu rapprocher cette pratique artistique de l'art naïf. La dimension onirique et insolite des figurations naïves se distingue de toute manière de ce que C. Samba, rejetant la comparaison, préfère appeler une « peinture populaire ». Il revendique la paternité de cette expression permettant de décrire une œuvre qui « vient du peuple, concerne le peuple et s'adresse au peuple ». Ses tableaux étaient à l'origine exposés devant les ateliers, dans la rue, pour être vus du plus grand nombre. Il s'agit aussi d'affirmer la possibilité d'une compréhension immédiate, sans qu'aucune explication ne soit nécessaire en plus de l'image et du texte. Cela donne l'occasion à l'artiste de distinguer cette pratique artistique d'un art académique plus élitiste ou plus figé dans une logique d'école.



C. Samba se présente souvent comme « un observateur du monde » qui trouve dans le quotidien la matière inépuisable de ses œuvres : il évoque à ce sujet sa « valise d'idées » toujours pleine. C. Samba découvre Paris au début des années 1980, lors des premiers voyages qu'il effectue dans la capitale française. Il y retourne alors fréquemment à la faveur des expositions aux-

quelles il participe. Cette œuvre peut être rapprochée de celles qu'il a consacrées à la vie en France : on pense, notamment, à la série de peintures (dont Assedic/ANPE) réalisées en 1982, lorsqu'il est invité par la revue *Actuel*, pour illustrer la visite à Paris par quatre Zaïrois qui portent un regard neuf sur la ville qu'ils découvrent (« Deux tintins zairnois à Paris », *Actuel*, n° 33 – 34, 1982).

❖ L'ARTISTE : ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES

Né en 1956, d'un père forgeron et d'une mère agricultrice à Kinto M'Vuila (République démocratique du Congo), Chéri Samba vit et travaille à Kinshasa et à Paris. Ce peintre autodidacte revendique régulièrement la volonté de ne pas appartenir à une lignée artistique particulière dont il faudrait rechercher l'origine dans telle ou telle Académie des beaux-arts. Il a commencé à peindre des enseignes publicitaires dans des ateliers de Kinshasa, avant de créer ses propres œuvres et de s'installer dans son atelier en 1975.

C'est dans cette pratique picturale – qui combine texte et images – et dans la bande dessinée (l'artiste l'a aussi pratiquée) qu'il faut rechercher les influences principales dont son œuvre se nourrit. Ses toiles aux couleurs vives, éclatantes, et généralement peintes à l'acrylique sont figuratives et réalistes.

« L'art populaire » que son œuvre incarne aujourd'hui puise ses sujets dans la vie quotidienne congolaise (la société et l'économie, le monde politique, les rapports entre hommes et femmes, etc.) et doit permettre une compréhension facile par le plus grand nombre du message que porte l'œuvre. Une autre caractéristique de l'œuvre de C. Samba est la présence très fréquente de l'artiste lui-même dans ses peintures.

L'exposition « *Magiciens de la Terre* » (Beaubourg, 1989) a constitué un moment décisif de la reconnaissance internationale de l'œuvre de C. Samba. Aux interlocuteurs qui font de lui un des artistes majeurs de l'art africain contemporain, il répond souvent que l'art n'a pas de frontière et cherche davantage à ancrer sa pratique dans des thèmes universels.

❖ ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

- Magnin (André) (dir.), *J'aime Chéri Samba*, catalogue publié à l'occasion de l'exposition « *J'aime Chéri Samba* », Fondation Cartier pour l'art contemporain, 24 janvier – 2 mai 2004, Paris – Arles, Fondation Cartier pour l'art contemporain – Actes Sud, 2004.
- « Je suis un observateur du monde. Entretien de Virginie Andriamirado avec Chéri Samba », *Africultures*, n°59 : « L'engagement de l'écrivain africain », juin 2004, Paris, L'Harmattan, 2004.
- Chéri Samba, catalogue de l'exposition « *Chéri Samba* », 14 mai – 18 août 1997, Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie (Paris), Paris, Hazan, 1997.
- Moke, « Chéri Samba. Peinture populaire congolaise », *Les Cahiers de l'ADEIO*, Paris, Association pour la Défense des Arts d'Afrique et d'Océanie, n°21, 2004

BATHELEMY TOGUO CLIMBING DOWN (2004)



© Musée national de l'histoire et des cultures de l'immigration, CNHI

❖ DÉCOUVRIR L'ŒUVRE

Technique mixte. L'œuvre (dont le titre signifie « escalader vers le bas », dans un mouvement que pourrait traduire le néologisme « désescalader ») se compose de six lits superposés en bois, auxquels sont attachés quarante sacs multicolores. Quatre échelles de tailles différentes permettent de gravir les étages de cet ensemble monumental (400 x 600 x 500 cm). Des valises sont disposées sous le lit. Ces bagages prennent sens dans la mesure où ils résument une intimité en renfermant les effets de première nécessité que les immigrants ont emportés avec eux, ainsi que le souvenir de ce qu'ils ont quitté. Les sacs multicolores, en particulier, deviennent un signe du mouvement migratoire et du passage des frontières : on les retrouve sur les Voitures cathédrales de Thomas Mailaender.

L'installation renvoie aux foyers d'immigrants (des espaces publics où des personnes qui ne se connaissent pas doivent cohabiter). Elle met en scène une « grande promiscuité austère », selon le mot de l'artiste, que souligne la disposition de l'œuvre entre quatre cimaises qui recréent l'espace étroit et clos d'une chambre, espace qui n'est plus tout à fait public, sans être pour autant privé. On peut l'apercevoir à travers les ouvertures qui ont été pratiquées dans les murs.

❖ APPROFONDIR L'ANALYSE

« UNE GRANDE PROMISCUITE AUSTERE »

L'installation évoque de manière métonymique les foyers d'immigrants, et présente les tensions qui peuvent exister entre l'espace public du foyer et la sphère privée où chacun tente de reconstruire son univers propre (formé des souvenirs du lieu que l'immigrant a quitté, souvenirs que renferment peut-être les nombreux sacs). L'entassement et la superposition à l'excès disent l'impossibilité d'un espace intime et la forme prise par cet ailleurs que l'immigré avait pu idéaliser. Les échelles adossées aux lits évoquent ainsi une possible ascension sociale, que contrarie d'abord l'exiguïté du lieu.

Parce qu'elle joue avec les échelles et déconstruit les proportions aux-

quelles nous sommes habitués, cette œuvre s'inscrit dans un décalage ironique avec la réalité. Par sa taille, l'œuvre doit susciter l'étonnement, surprendre le visiteur. Le lit superposé est devenu une architecture improbable et cocasse de bois, de matelas et de sacs. Evoquant d'autres œuvres de l'artiste, Jan-Erik Lundström explique que le travail de B. Toguoguo pouvait se montrer tout à la fois farcesque et ludique, voire provocateur : Climbing down ne fait pas exception à cela. B. Toguoguo a pu s'inspirer notamment du mouvement Fluxus et de la causticité de l'artiste allemand Martin Kippenberger (1953 – 1997), connu notamment pour ses installations constituées d'objets du quotidien assemblés dans des montages parodiques.

Ces œuvres renvoient aussi à l'idée que B. Toguoguo se fait de l'artiste, qui ne se contente pas d'exprimer une idée dans une forme, mais doit aussi mettre le doigt sur des faits, des aberrations ou des dérives sociales. Dans Climbing down, il s'agit d'illustrer concrètement « l'environnement de certains immigrés qui vivent dans une grande promiscuité austère ». L'œuvre se charge ainsi d'un discours politique ou social, non qu'elle exprime une opinion particulière, mais parce qu'elle cherche à interpeller le spectateur sur ce qu'il voit, et l'inciter à une prise de conscience. Cette perspective permet de comprendre l'oxymore du titre (Climbing down signifie « escalader vers le bas »), qui renvoie au désir d'ascension sociale contrarié par la réalité de conditions de vie difficiles pour les travailleurs immigrés. En ce sens, cette montagne de lits peut représenter un espace de relégation.

Cela n'épuise cependant pas le sens de l'installation : pour B. Toguoguo, en effet, chaque œuvre reste ouverte dans la mesure où elle peut en appeler une autre : il est possible, de ce point de vue, d'inscrire Climbing down dans la série des œuvres qu'il a réalisées autour de la thématique migratoire et des modalités d'accueil des immigrés. Ainsi, dans la série de performances intitulée Transit (1996 – 1999), il investit les aéroports, à la fois frontières et lieux de passage) pour interroger les conditions du passage des frontières et des contrôles : il se déplace par exemple avec des valises en bois plein, se présente à l'embarquement de son vol avec une cartouche remplie de carambars, etc. The New World Climax est une série de tampons en bois, géants, portant des inscriptions telles que

« carte de séjour » ou « entry prohibited », ces mots inexorables et définitifs sont comme « une parodie du geste administratif » (François Pi-ron).

L'INSTALLATION ET LA MISE EN SCENE DU GESTE ARTISTIQUE

Barthélémy Toguô a choisi la forme de l'installation pour mettre en espace cette représentation de la promiscuité qui règne dans les foyers d'immigrants. Le rapport à l'œuvre, sa réception et sa perception sont alors modifiés : il n'est plus frontal – comme dans la peinture, mais circconvolutoire – comme pour la sculpture. Dans d'autres cas, le spectateur peut même déambuler dans l'installation : le rapport à l'œuvre est alors plus « intrusif ». L'installation est, malgré tout, une catégorie relativement hybride, qui a pu émerger dans la deuxième moitié du XXe s., suite à l'éclatement des catégories usuelles. B. Toguô y recourt très souvent : dans bien des cas, ses installations associent plusieurs de ses propres œuvres, sur différents supports (sculpture, peinture, objets, vidéos, etc.).

Le critique d'art Jan-Erik Lundström note que ces installations relèvent de la tradition spatiale et formelle de la scène théâtrale. S'il n'évoque alors pas directement le cas de cette œuvre, il apparaît malgré tout que *Climbing down* est la mise en scène et en espace d'un geste artistique, d'autant qu'elle était à l'origine associée à la performance du chorégraphe Romano Bottinelli. L'artiste a souligné lui-même que ses installations empruntaient notamment à l'univers du décor, et de la scénographie. L'œuvre a alors une puissance d'expression différente : elle suscite une atmosphère ou un univers dans lesquels le spectateur peut entrer. L'installation rend possible la mise en scène de l'histoire qu'y projette le spectateur. C'est aussi ce qui lui donne son sens dans le parcours de visite de l'exposition.

❖ L'ARTISTE : ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES

Né au Cameroun en 1967, Barthélémy Togo a découvert la pratique de l'art occidental en Côte-d'Ivoire, à l'École des Beaux-Arts d'Abidjan : on y « copiait des copies » de sculptures conservées dans les musées européens. Sa formation l'a ensuite conduit aux Beaux-Arts de Grenoble, puis à la Kunst Akademie de Düsseldorf. Ces lieux lui ont permis de découvrir différents media et supports artistiques, dont le bois. Artiste nomade, il vit et travaille entre Paris, Düsseldorf et Bandjoun (Cameroun) : il est ainsi de ces artistes « à cheval sur un trait d'union », entre l'Afrique, l'Europe et le reste du monde où il expose.

Son travail, largement polymorphe (de la sculpture à la photographie, de la peinture et du dessin à la vidéo, aux installations et aux performances), interroge le statut de l'étranger, du migrant, de l'immigré, et sa difficulté à se constituer une identité. Dans plusieurs de ses œuvres, B. Togo pose la question de l'altérité, du passage des frontières. Ce sont autant de gestes artistiques qui interrogent le statut de l'étranger, sa difficulté à se constituer une identité et posent la question de la capacité d'accueil.

❖ ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

- Barthélémy Togo. *The Sick Opera*, catalogue publié à l'occasion de l'exposition « *The Sick Opera* », Palais de Tokyo (Paris), 13 octobre 2004 – 18 janvier 2005, Paris, Palais de Tokyo – Paris Musées, 2004.
- Notre histoire, une scène artistique française émergente, catalogue publié à l'occasion de l'exposition « *Notre histoire...* », Palais de Tokyo (Paris), 21 janvier – 7 mai 2006, Paris, Palais de Tokyo – Paris Musées, 2006.
- « Mon travail ne peut se situer que dans la revendication et la critique », entretien avec Barthélémy Togo, réalisé par Virginie Andriamirado, *Africultures*, n°64, juillet – septembre 2005, Paris, L'Harmattan, pp. 192 – 197.

- Fabre (Alexia), « Bathélémy Togo, artiste en transit », *Hommes et migrations*, n°1261, mai – juin 2006, Paris, Cité nationale d’histoire de l’immigration, pp. 170 – 176

**Tous ces textes sont consultables sur le site Internet de Barthélémy Togo, dans la rubrique « Textes » :
[www. barthelemytogo.com/ index. htm](http://www.barthelemytogo.com/index.htm)**

INFORMATIONS PRATIQUES

ACCÈS

PALAIS DE LA PORTE DORÉE

Musée national de l'histoire de l'immigration

Aquarium tropical

293, avenue Daumesnil – 75012 Paris

Métro 8 – Tramway 3^a – Bus 46 et 201 – Porte Dorée

Établissement accessible aux personnes à mobilité réduite par
le 293 avenue Daumesnil – 75012 Paris



www.palais-portedoree.fr

T. : 33 (1) 53 59 58 60 – E. : info@palais-portedoree.fr

HORAIRES

Du mardi au vendredi, de 10h à 17h30.

Le samedi et le dimanche, de 10h à 19h.

Fermeture des caisses 45 minutes avant la fermeture.

Fermé le lundi et les 25 décembre, 1^{er} janvier, 1^{er} mai.

Ouvert le 14 juillet et le 11 novembre.

Document conçu par le département des Ressources pédagogiques du Musée national de l'histoire de l'immigration, reproduction interdite.

Toutes les ressources du Musée national de l'histoire de l'immigration sont mises en ligne et téléchargeables librement sur le site internet :

www.histoire-immigration.fr/pedagogie