

Études littéraires africaines

À propos de *Beauté Congo* et des expositions d'art contemporain africain dans l'espace muséal français : le retour du refoulé colonial ?



Maëline Le Lay

Numéro 41, 2016

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1037794ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1037794ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (imprimé)

2270-0374 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Le Lay, M. (2016). Compte rendu de [À propos de *Beauté Congo* et des expositions d'art contemporain africain dans l'espace muséal français : le retour du refoulé colonial ?] *Études littéraires africaines*, (41), 97-102.
<https://doi.org/10.7202/1037794ar>

À propos de *Beauté Congo*¹ et des expositions d'art contemporain africain dans l'espace muséal français : le retour du refoulé colonial ?

[...] le travail du commissaire ne se limite pas à une simple accumulation d'œuvres juxtaposées au hasard du déballage des caisses. Il joue de l'installation pour produire du sens par la mise en relation, presque syntaxique, d'objets artistiques entre eux, mais aussi avec le lieu qui les accueille et avec le texte qui les encadrent. C'est en ce sens que l'exposition peut être entendue sinon comme écriture, du moins comme un récit².

Dans son article consacré à la figure de l'artiste commissaire d'exposition, Julie Bawin souligne le rôle crucial de son implication dans l'exposition et son impact majeur – en termes esthétiques et politiques – sur la syntaxe de l'exposition comme sur sa sémiotique. L'inscription du nom du commissaire dans un champ discursif bien balisé contribue à accentuer la dimension éminemment narrative de l'exposition dont il est en charge. L'exposition peut alors se lire comme un chapitre de l'histoire de l'art, dont il propose une interprétation personnelle qui se dévoile à travers l'ensemble du dispositif curatorial.

La lecture des expositions et de leur scénographie comme celle des textes qui les accompagnent (les catalogues d'exposition notamment, dans lesquels la parole du commissaire est particulièrement mise en exergue) ont inspiré et nourri les auteures de ce dossier, en accord avec l'idée de considérer l'exposition comme un récit et une

¹ L'exposition *Beauté Congo (1926-2015) – Congo Kitoko* s'est tenue à la Fondation Cartier à Paris de juillet 2015 à janvier 2016. Nous abrégons le titre sous la forme usuelle : *Beauté Congo*. L'exposition était accompagnée d'un catalogue : *Beauté Congo, 1926-2015 : Congo Kitoko*. Exposition, Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, du 11 juillet au 15 novembre. [Catalogue dirigé par André Magnin] [Contient des entretiens avec Chéri Samba, JP Mika, Bodys Isek Kingelez et Kiripi Katembo]. Paris : Fondation Cartier, 2015, 380 p., ill.

² BAWIN (Julie), « L'artiste comme scénographe ou comment réinventer l'écriture des expositions », *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, (Bruxelles : Éd. Le Cri), n°40, 2011, p. 55-64 ; p. 55-56.

mise en scène, une mise en récit en somme, qui s'arrime à un corpus de textes antérieurs portant sur la production artistique du continent africain.

Ces trois contributions interrogent donc, plus ou moins directement, le rôle du commissaire d'exposition et la portée de son discours qui façonne trois expositions dans lesquelles *Beauté Congo* occupe une place nodale. Se dessinent, d'un texte à l'autre, les contours de la figure auctoriale du commissaire d'exposition, au sens de la « fonction auteur » définie par Michel Foucault dans « Qu'est-ce qu'un auteur ? ». Le philosophe distingue les simples auteurs des auteurs « instaurateurs » ou « fondateurs » de discursivité³ qu'il définit comme « ceux qui ont produit quelque chose de plus : la possibilité et la règle de formation d'autres textes »⁴. Les textes qu'ils produisent pouvant à leur tour être soumis à des « reprises » par d'autres auteurs, les nouveaux textes engendrés peuvent être compris comme autant de « retours » impliquant la réactivation d'une mémoire contre l'oubli :

Par « retour à », que faut-il entendre ? Je crois qu'on peut ainsi désigner un mouvement qui a sa spécificité propre et qui caractérise justement les instaurations de discursivité. Pour qu'il y ait retour, en effet, il faut d'abord qu'il y ait eu oubli, non pas oubli accidentel, non pas recouvrement par quelque incompréhension, mais oubli essentiel et constitutif. L'acte d'instauration, en effet, est tel, en son essence même, qu'il ne peut pas ne pas être oublié. Ce qui le manifeste, ce qui en dérive, c'est, en même temps, ce qui établit l'écart et ce qui le travestit⁵.

En ce sens, les commissaires des expositions concernées peuvent être considérés comme des auteurs opérant un retour à une discursivité particulière, celle qui caractérise le corpus de textes appartenant à la « bibliothèque coloniale », terme emprunté à Valentin-Yves Mudimbe et issu de son essai foucauldien : *The Invention of Africa*⁶. Ces textes ne peuvent pas être profondément oubliés et pourtant leur réactivation régulière produit l'effet d'une réminiscence du passé. C'est cette généalogie, à certains égards encombrante, voire gênante, que les auteures ont choisi de questionner. Leurs textes sont autant de points de vue sur les choix curatoriaux

³ FOUCAULT (Michel), « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (*Dits et écrits I*), dans *Philosophie. Anthologie*. Paris : Gallimard, coll. Folio, 2004, p. 290-318 ; p. 310 et 311.

⁴ FOUCAULT (M.), « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *art. cit.*, p. 311.

⁵ FOUCAULT (M.), « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *art. cit.*, p. 315.

⁶ MUDIMBE (V.-Y.), *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge*. Bloomington : Indiana UP ; London : James Currey, 1988, 241 p.

des expositions (essentiellement *Beauté Congo*, mais aussi *Modernités plurielles* et *Folk art africain ?*), choix qui illustrent peut-être une sorte de retour du refoulé colonial à travers la perpétuation d'un imaginaire des arts d'Afrique éculé.

Les journalistes participent largement à cette mise en récit, concourant tant à diffuser les savoirs relatifs à l'exposition qu'à édifier les contours d'une sorte de généalogie de l'art africain, en l'occurrence congolais, identifiant ses mentors et « découvreurs », ses élèves, poulains et héritiers, posant des jalons, dessinant des styles, inventant parfois des descendance, constituant des sérails, interprétant aussi la réception des œuvres. Concernant *Beauté Congo*, si tous ou presque s'accordent à reconnaître le tour de force du commissaire André Magnin qui a pu rassembler en un seul lieu une telle variété d'œuvres congolaises et présenté probablement la plus importante rétrospective de peinture moderne du pays⁷, les désaccords portant sur sa démarche et sa personnalité ne manquent pas. Il n'est que de lire, dans *Le Monde Afrique*, l'entretien cinglant à

⁷ La catégorie « peinture moderne » renvoie, dans le contexte congolais, à deux groupes de peintres issus de deux générations et régions différentes : ceux que l'on a appelés les « imagiers congolais », ces peintres (Lubaki, Djilatendo...) « découverts » par Georges Thiry et promus en Belgique par Gaston-Denys Périer durant l'entre-deux-guerres ; et après 1950, les peintres de l'atelier du « Hangar » d'Élisabethville au Katanga. Par peinture moderne, nous entendons, par opposition aux arts « traditionnels » le plus souvent anonymes, sur papier, puis sur toile – signées, et par là liées à un nom d'auteur. Au sujet des imagiers congolais, voir e.a. : HALÉN (Pierre), « À propos de Gaston-Denys Périer et de la notion d'« art vivant » », *Alternatives modernistes (1919-1939)*. Dossier dirigé par Pierre Halen et Anne Neuschäfer. Bruxelles : Éd. Le Cri, 2001 (*Textyles, Revue des lettres belges de langue française*, n°20, p. 46-56) ; disponible sur : <http://textyles.revues.org/913> [consulté le 22.05.2016] ; et ID., « Les douze travaux du Congophile : Gaston-Denys Périer et la promotion de l'africanisme en Belgique », *Textyles*, (Bruxelles), n°17-18, 2000, p. 139-150 ; en ligne : <http://textyles.revues.org/1391> [consulté le 22 mai 2016]. Voir aussi : CORNET (Joseph-Aurélien) *et al.*, *60 ans de peinture au Zaïre*. Bruxelles : Les Éditeurs d'Art Associés, 1989, 212 p. (et le compte rendu par Jean-Luc Vellut, dans *Bulletin des Séances de l'Académie Royale des Sciences d'Outre-Mer*, t. 36, n°4, 1990, p. 633-659). Il est à noter que, concomitamment à *Beauté Congo*, les peintures de Djilatendo étaient exposées à la Kunsthalle Basel ; *Patterns for (Re)cognition*, une exposition du plasticien belge Vincent Meessen en proposait une lecture personnelle par une superposition de son propre geste artistique à celui du peintre congolais. Cette exposition a inspiré une sévère (et à nos yeux, injuste) critique à Patrick Mudekereza : MUDEKEREZA (Patrick), « Remixage de l'Afrique, une nouvelle fois », *Contemporaryand*, le 24 décembre 2015 : <http://www.contemporaryand.com/fr/magazines/remixing-africa-again/> [consulté le 15 mai 2016].

ce sujet entre le plasticien Romuald Hazoumè⁸ et le plus grand collectionneur d'art du continent, Sindika Dokolo (entretien reconstitué par le journaliste Serge Michel)⁹. André Magnin n'est cependant pas le seul commissaire à voir son travail mis en cause par la critique. Claire Jacquet, directrice du FRAC Aquitaine qui a curaté, dans son établissement, l'exposition *Folk art africain ? Créations contemporaines d'Afrique subsaharienne*¹⁰ (dont André Magnin était le conseiller artistique), a, elle, réclamé un droit de réponse suite à la critique au vitriol de son exposition, signée par Séverine Kodjo-Grandvaux dans *Jeune Afrique* : « Non, l'Afrique n'est pas folklorique ! »¹¹.

Autant d'exemples qui illustrent la perpétuation d'une tension à propos de la définition de l'art contemporain africain et, plus généralement, des arts d'Afrique, tension entre, d'un côté, la tentation d'une lecture indigéniste portée par un paternalisme de mauvais aloi, et, de l'autre, l'attitude radicalement anticoloniale tendant à refuser par principe tout ce qui pourrait faire écho aux discours dominants pendant la période coloniale. Entre ces deux extrêmes, il ne semble y avoir guère de place pour une position plus neutre qui puisse permettre une critique dépassionnée et, à cet égard, l'on peut se demander si le débat a beaucoup évolué depuis les années trente. Si l'on situe son émergence dans le champ intellectuel français et belge à cette époque, la période des années cinquante – à l'heure de la décolonisation en marche – a vu se cristalliser, en France et en Belgique, un débat sur la nature et l'avenir de l'art africain. Dans un article synthétique, Pierre-Philippe Fraiture en propose une brillante lecture à la lumière des positionnements analogues des tenants de « l'ethnophilosophie » dans le monde de l'art au Congo (Pierre-Romain Desfossés¹²) et en France (la pensée diffusée par Présence

⁸ Il est l'auteur, entre autres, des célèbres masques-bidons, largement exposés récemment à Paris, au Musée Dapper, au moment de l'exposition *Initiés : Bassin du Congo* (2013).

⁹ MICHEL (Serge), « La querelle du sculpteur et du milliardaire », *Le Monde Afrique. Les débats, Cahiers du « Monde »*, n°21973, mercredi 9 sept. 2015, p. 6.

¹⁰ JACQUET (Claire), avec la collaboration d'André Magnin (conseiller artistique) et de Florent Mazzoleni (conseiller scientifique), *Folk art africain ? Créations contemporaines en Afrique subsaharienne* (catalogue d'exposition). Bordeaux : éditions Confluences, 2015, 127 p.

¹¹ KODJO-GRANDVAUX (Séverine), « Non, l'Afrique n'est pas folklorique ! », *Jeune Afrique*, 15 octobre 2015 : <http://www.jeuneafrique.com/mag/271023/culture/non-lafrique-nest-pas-folklorique/> [consulté le 15 mai 2016].

¹² Parfois orthographié Pierre Romain-Desfossés. Peintre français, spécialisé dans les sujets de marine, né en 1887 à Brest, mort à Lubumbashi en 1954. La Seconde Guerre mondiale l'amène en Afrique centrale, d'abord en A.E.F., notamment à Brazzaville, puis au Congo Belge, d'abord au Kivu, puis au Katanga où il amène

africaine), positionnements qu'il met en perspective avec l'appréhension, par Valentin-Yves Mudimbe, de ce champ contesté, en termes de « reprises », comme le rappelle Emmanuelle Spiesse dans sa contribution¹³.

Quoi qu'il en soit, les expositions dont nous entretenons les auteures soulèvent des questions extrêmement sensibles, qui prouvent à foison combien, dans le domaine artistique d'Afrique (ou associé à ce continent), l'art contemporain existe d'abord et avant tout comme un champ sous haute tension qui fonctionne selon le paradigme de la « main chaude » mis au jour par Nathalie Heinich¹⁴. S'y superpose en effet très vivement une invariable série de processus de transgression assumée dans les expositions, de réaction du public et de la critique qui s'ensuit et, *in fine*, d'intégration par l'institution. Les expositions ici abordées s'étant déroulées dans un passé très proche (l'année 2015), les contributions suivantes illustrent davantage les deux premières étapes de ce « triple jeu de l'art contemporain » : la transgression qui ne se manifeste pas, dans ce cas, par la provocation ou la quête de l'innovation perpétuelle, mais plutôt par la réactivation d'un impensé colonial issu d'un temps que l'on souhaiterait révolu, suivie de la réaction du public comme de la critique à laquelle participent les auteures de ce dossier.

Emmanuelle Spiesse s'emploie à remettre en question deux pré-supposés induits par les textes que le commissaire André Magnin signe dans les catalogues d'exposition (*Magiciens de la terre*, *Beauté Congo* et *Folk art africain* ?), et par ceux que la critique d'art consacre à cet auteur : parce qu'il se présente comme « découvreur » et « dénicheur de talents cachés », les artistes contemporains africains lui seraient redevables de leur visibilité et de leur reconnaissance internationale. Elle relève par ailleurs le refus, assez manifeste dans son discours, d'historiciser l'art contemporain africain.

Se concentrant sur *Beauté Congo*, Anna Seiderer montre que le choix de présenter, au sein de cette exposition, les œuvres d'art

avec lui son « ordonnance » le peintre Bela, dit Bela Sara en raison de son origine tchadienne (il est originaire de Fort-Archambault, aujourd'hui Sarh, et de la collectivité « Sara »). En 1944, il s'installe à Lubumbashi, où il fonde et anime l'atelier dit « le Hangar », qui devint ensuite l'« Académie d'art populaire congolais ». En 1945, il est un des initiateurs de l'Union Africaine des Arts et des Lettres (UALL). Au sujet de son œuvre, voir la contribution d'Anna Seiderer.

¹³ FRAITURE (Pierre-Philippe), « *Les Statues meurent aussi*. Resnais, the death and the after-death of African art », *International Journal of Francophone Studies*, vol. 18, n°2-3, 2015, p. 191-214.

¹⁴ HEINICH (Nathalie), *Le Triple Jeu de l'art contemporain*. Paris : Minuit, 1998, 380 p.

selon un parcours chronologique n'implique pas pour autant une historicisation des œuvres présentées. Ce parti pris procède, selon elle, d'une « déréalisation » des œuvres d'art qui occulte l'origine coloniale et la dimension politique de la peinture dite moderne.

Quant à Nora Greani, elle s'attache à mettre en lumière les points aveugles des expositions *Modernités plurielles* (celle-ci réunissant, à Beaubourg, des œuvres du Congo-Brazzaville) et *Beauté Congo* (consacrée à la production artistique du Congo-Kinshasa). Elle souligne que la présentation de ces rétrospectives nationales des deux Congo n'a rien d'exhaustif et qu'elle passe sous silence une part significative de l'histoire de l'art respective de ces deux pays.

■ Maëline LE LAY

L'art contemporain d'Afrique vu par André Magnin : reprendre ou défaire le discours d'un commissaire ¹⁵

En 2015, les artistes contemporains du continent africain furent de nombreuses fois mis à l'honneur à l'occasion d'expositions organisées dans différentes institutions françaises (par exemple, *Beauté Congo*, *Lumières d'Afrique*, *Modernités plurielles*, *Folk Art Africain ?*, *Body Talk...* ¹⁶). En 2015, André Magnin, commissaire d'exposition de *Beauté Congo* et conseiller artistique de *Folk art africain ?*, contribue aux deux catalogues éponymes, tandis que son rôle dans la reconnaissance mondiale de l'art contemporain d'Afrique est souligné par la critique, ainsi qu'en témoigne notamment l'article d'Emmanuelle

¹⁵ « Reprendre » est une allusion à l'article de V.Y. Mudimbe dans lequel il questionne l'usage de la tradition dans l'art contemporain : MUDIMBE (V.Y.) « *Reprendre* : Enunciation and Strategies in Contemporary African Arts », in : OGUIBE (O.) & ENWEZOR (O.), dir., *Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace*. London : Institute of International Visual Arts ; Cambridge (MA) : MIT Press, 1999, 432 p. ; p. 32-47 ; ID., « "Reprendre". Énonciations et stratégies dans les arts africains contemporains », in : VAN BALBERGHE (É.) et al., éd., *Papier blanc, encre noire. Cent ans de culture francophone en Afrique centrale (Zaïre, Rwanda et Burundi)*. Bruxelles : Labor, coll. Archives du Futur, 1992, 2 vol., XCIV-690 p., ill. ; t. II, p. 491-517.

¹⁶ L'exposition *Beauté Congo (1926-2015) – Congo Kitoko* s'est tenue à la Fondation Cartier à Paris de juillet 2015 à janvier 2016 ; l'exposition *Folk art africain ? Créations contemporaines en Afrique subsaharienne* s'est tenue au FRAC Aquitaine de Bordeaux de septembre à décembre 2015. ; *Body Talk : féminisme, sexualité et corps*, FRAC Lorraine de Metz (d'octobre 2015 à janvier 2016) ; *Lumières d'Afriques*, Théâtre National de Chaillot (novembre 2015).